

قديم... متجدد

أ. فلك حصرية

ليس من الضرورة بمكان أن يكون الوافد الجديد محطّ إعجاب أو رفض، كذلك لا يمكن أن يكون القديم ضمن دائرة الترحيب أو القبول، فلكل ماهيّته، وتركيبته، وخصائصه التي تقدم نفسها للإنسان المهتم، والباحث، والناقد، بانتظار ردّة الفعل التي تواكب تأثير ذلك الفعل أو تقويمه، مع العلم كذلك بأنه ليس من الضرورة بمكان أن تتساوى ردة الفعل مع الفعل ذاته أو ردة التأثير مع فحوى ذلك التأثير، وأن تكون نتائجه، هي الخلاصة التي تعادل فحواه وتتساوى. عينها وذاتها وقدرتها. مع جزئيات التركيب، وذرات تكويناته.

والواقع أن ما دفعنا إلى الجنوح نحو ما ذكرناه ـ سابقاً ـ هو الرغبة في تسليط الضوء ـ وبحيادية وموضوعيّة وواقعيّة ـ حول ما سميّ بـ/الأدب الوجيز/ القديم الجديد، أو المتجدد المتقدم وبخاصة أن هذا النوع من الأدب استطاع أن يثبت وجوده على الساحة الأدبية، مع تغير الزمن، وتقدم السنين، وهو الذي لا يمكن عدّه /ابن اليوم/ أو الوليد القادم/ فهو يمتد إلى الماضي بجذور وصلة، كما يعرب ـ تماماً ـ الآن عن حاله وماهيته.

يقول الشاعر العربي الكبير "أدونيس":

"عِش ألقاً، ابتكر قصيدة وامضِ، زد سعة الكون".

لقد أوجز فأبدع، واختصر فتفوق، وعبر عن التكثيف والخلق فأصاب الهدف، وأحسن الرمي فبلغ القلب والقصد.

أمّا الشاعر "أمين الذيب" الذي ارتبط اسمه بـ "الأدب الوجيز" فيقول:

"يتمظهر الأدب الوجيز باقتصاد كبير في اللغة، أي كلام قليل ومعنى كثير، لا تماهياً مع العصر الجديد بقدر ما هو حضور أدبيّ تجاوزيّ، بدأ بتموضع بوصفه نظرة جديدة إلى المفاهيم الأدبية التي تعاني إعراض التلقي، خصوصاً الجيل الجديد، المنغمس بما طرأ من وسائل حديثة كشبكات التواصل الاجتماعي والانترنت وما أتاحته من فرص معرفية متوفرة بأهون الوسائل التي عممت المعرفة، وطبعت العصر بطابعها، وكي لا تموت القصيدة وباقي الأنواع الأدبية ذات المطولات المملة والعاجزة عن التفاعل مع متطلبات العصر".

أما الدكتور "كامل فرحان صالح" الأستاذ في الجامعة اللبنانية فيقول في نص له بعنوان "الأدب الوجيز نوع أدبي":

هل يصح الحديث عن طرح "الأدب الوجيز" بوصفه نوعاً أدبياً جديداً؟!

لا شك بداية، إن الحديث عن الأنواع الأدبية الشعرية منها والنثرية يجد مسوغاً له تفرضه المستجدات التي تطرأ على واقع الأدب وإذا تأخر النقاد والمؤرخون عن ملاحظة ظاهرة نوع أدبي جديد، فهذا لا يعني عدم وجودها، فالأنواع أشكال متحركة قابلة للاختراق والتداخل والتحول، ويبرز التاريخ الأدبي مدى اتسامها بنشاط تطوري ناتج عن حركية المجتمع نفسه"

والواقع أن هذا النوع من الأدب، لا يمكن أن يدركه على حقيقته كاتب ناشئ حديثاً، أو ليست لديه تجارب أو قدرة على كتابة النص الجيد، الذي يحمل بلاغة خاصة وقدرة فائقة ومتمكنة على الإيجاز والتكثيف في الأجناس الأدبية، وهذا لا يتوافر إلا للكاتب الموهوب أولاً وأخيراً ولديه الثقافة الواسعة التي تقدم له الدعم القوي والكافي بحيث يستطيع التحرك من خلالها والاستناد إلى قوتها وغزارة مفرداتها وتدفق معانيها، وهنا نذكر بعض الشباب الذين يرون في هذا النوع من الأدب نوعاً بسيطاً وسهلاً ومتاحاً من دون عنا، نذكرهم: أن عليكم القراءة الغزيرة والواسعة جداً، وألا تستسهلوا هذا النمط لأن في ذلك

مقتل النص الأدبي، والدفع به إلى مثواه الأخير بعد تجريده من عناصر الجذب والصياغة القوية المتماسكة وإلباسه (النص الأدبي) الثوب الشائق، والعنصر النادر للمفاجأة الطلوبة، والإعجاز النادر.

يقول الدكتور "محمد ياسين صبيح":

"أرى أن القصة القصيرة جداً مثلاً يستسهلها الكثير رغم صعوبة كتابتها، لأنها قادرة على اختصار أفكار كثيرة ضمن جمل محدودة، لذلك فهي تحتاج إلى الخوض في نقد ما يقدم، وإلى تحفيز الكتّاب والنقاد، وإلى تجاوز المضامين المكررة، وخلق حالة إبداعيّة تجاوزيّة كما في كل الأجناس الأدبية".

وأياً كانت الآراء، ومهما تعددت وجهات النظر واختلفت تبقى "الومضة الشعرية، القصة القصيرة جداً، الهايكو" ضمن ما يسمى بـ "الأدب الوجيز" الذي سعينا من خلال مجلتنا الغراء "الموقف الأدبي" أن نفرد لها هذا العدد الخاص والذي عملنا على أن تكون مواده المنشورة ناطقة وممهورة بأسماء أصحابها، بحيث تعبر عن آرائهم، وتثبت مواقفهم ومجمل نظراتهم وتقويمهم لهذا النوع، وتلك الأجناس الأدبية، التي عبّر عنها السادة الدكاترة والأدباء والنقاد، كل بحسب ما رآه، ويراه، وآمن ويؤمن به، مع لفت الانتباه إلى اعتماد الترتيب الهجائي في إدراج المواد وترتيبها تبعاً لذلك، آملين أن نكون قد وفقنا في ذلك وأن يجوز عددنا هذا على إعجاب ورضى قرائنا الأعزاء والمهتمين وقد سعينا جاهدين إلى استنباط الملامح الأولى والوليدة لهذا النوع من الأدب، الذي اعتبره بعضهم فنّاً أدبياً جديداً، في حين قد نسي أو تناسى منظرو القصة القصيرة جداً وكُتّابها في الوطن العربي أن نجيب محفوظ، الكاتب العربي العالمي، هو أول كاتب عربي، كتب العديد من المنمنمات القصصية، ولم يدر نجلده أن يقول أنه ابتدع جنساً أدبياً جديداً، علماً بأن تلك المنمنمات قد تصل بمستواها الفكري والفني إلى مصاف أجمل ما كتب في هذا النمط الإبداعي ورب قائل: إن جبران خليل جبران كان الأسبق من نجيب محفوظ في كتابه هذا النوع القصصيّ، مع اختلاف أن ما كتبه جبران كان أقرب إلى "الخواطر" منه إلى المفهوم الحديث للقصة القصيرة جداً.

بالمقابل، والحق يقال بأن "القصة القصيرة جداً" لدى الغرب نجدها لدى جمهرة من كتاب القصة القصيرة منذ أكثر من قرن من الزمان، ولم يكن لأحد من النقاد الغربيين أن يربطها بالتغيرات السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية التي شهدتها مجتمعاتهم أو بالظواهر الدولية أو الكونية، بل ينظرون إليها بوصفها لوناً من ألوان الأدب القصصي المركز، ساهمت شبكة "الإنترنت" ووسائل التواصل الاجتماعي في شيوعه وترسيخه وسرعة انتشاره، ولعل الكاتب الشهير أرنست همنغواي كتب أقصر قصة قصيرة مؤثرة في تاريخ الأدب العالمي والتي تتألف من ست كلمات فقط:

FORSALE: BABY SHOES, HEVER USED للبيع: حذاء أطفال، لم يستعمل قط

إضافة إلى قصة قصيرة جداً لـ "مونتيروسو" تحت عنوان: "الديناصور" مؤلفة من سبع كلمات:

"عندما استيقظ كان الديناصور ما زال هناك..." وقد أوردنا هنا هذين المثالين، لنؤكد لبعضهم بأن صاحبيها كاتبان كبيران جداً، وليسا بمغمورين كما يحدث لبعضهم الذي يجهل أبسط القواعد التي يتطلبها هذا النوع، من البلاغة والجزالة والإبداع والشفافية....

أخيراً... يبقى الأمل أن نكون موفقين فيما سنقدمه وأن يكون العدد " " من مجلة الموقف الأدبي جسر تواصل واتصال مع العدد "الرابع" من هذه المجلة في العام 1974 متمماً ما نُشِر حول القصة القصيرة جداً في العراق الشقيق وهو ما يمكن عدّه إحدى حلقات الأدب الوجيز الذي كانت المجلة السبّاقة في تناوله والذي أماط اللثام عنه الزميل الناقد والأديب نذير جعفر، وإليه يعود فضل التواصل والتوصل إلى هذه المعلومة.. فكل الشكر له وللمشاركين كافة ولقرائنا الأعزاء.

الأدب الوجيز وثقافة الصورة

"دراسة نقدية لتجربة عبد الكريم السامر القصصية الوامضة في بريد الإله"



أ.د. أحمد علي محمد

أستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق

(1)

1 -1: برزت الحاجة إلى الصورة في هذا العصر، لتغدو جزءاً من الخطابات الإشهارية أو الإعلانية التي تقع على مرمى بصر المشاهد في كل مكان، ومع تطور وسائل الاتصال توسّع الاهتمام بالصور البصرية، أمست الشابكة اليوم لا تقدم خطاباً من دون وسيلة إشهارية كالصور والأشكال التوضيحية والتعليقات وغير ذلك، والحقّ أنّ تلك التقنية تأتلف مع فلسفة التفكيك التي جاء بها "دريدا"، التي تركز على أهمية الحواشي والأطراف والعتبات في الخطابات التواصلية بوصفها معنى مضافاً إلى المتن، وربما فاقت الحاشيةُ المتنَ في دقة دلالتها وتركيزها على المضمون، وكان ذلك التطور قد جاء بعد أن تراجعت فكرة المركز في الفلسفة والفكر والثقافة، وعلى هذا الأساس حازت الهوامش والحواشي والعتبات والأطراف اهتمام الباحثين المعاصرين، فأطلق على هذا الطور الثقافي بطور ثقافة الصورة البصرية الذي يعدّ من أهمّ سمات الفكر المعاصر. والأدب بوصفه نشاطاً اجتماعياً متناغماً مع تيارات الفكر أسهم بصورة فعّالة في التعبير عن هذه النزعة "الما بعد حداثية"، مظهراً الكثير من الأشكال الأدبية المنتمية إلى ثقافة الصورة وعصر التفكيك كالقصيدة الومضة والقصة القصيرة جداً.

1 -2: ثمَّة تكنيك اتبعه عبد الكريم السامر في مجموعته التي عنونها ببريد الإله، وفيها ثمانٍ وثمانون قصةً وامضة، كلّ ومضةٍ استقلت بصفحة، والومضة تُؤدى بثلاث أو أربع كلمات، وقد لا تزيد الطويلة منها عن ست كلمات، يعلو الصفحة عنوان بخطّ عريض، ثمَّ تترك الصفحة مجالاً

لصورة فوتوغرافية أو لوحة أو شكل تعبيري، تتعاظم الصورة أحياناً حتّى تشمل الصفحة وتبتلع القصة مع عنوانها، وأحيانا تحتل الرسوم أو الصور مساحة ضئيلة من الصفحة، لتسبح العبارة الوامضة في فراغ شاسع، وكذا ثمّة ترتيب للصفحة متبع في كلّ ومضات المجموعة إذ يطالعنا العنوان في أعلى زاوية الصفحة، ثمَّ العبارة، وأخيراً الصورة، وهذا يعني أنّ العبارة تترجح بين الحاشية والمتن، كأن تكون متناً والصورة حاشية أحياناً، مع وجود تعالق شديد بينهما، مثل أن تكون العبارة وسيلة لتحدد زاوية النظر إلى الصورة، وربما تحولت المسألة إلى شيء آخر مثل أن تكون الصورة متناً والعبارة حاشية، وفي حالات أخرى تبتلع الصورة كلّ مساحة الصفحة، بما في ذلك العبارة الوامضة والعنوان ومساحات الفراغ جميعاً، وفي ذلك دلالة واضحة على أنّ الصورة هي أشبه بآفة تريد ابتلاع العالم الأدبي كلّه، وهنا تكمن رؤيا فريدة، تحوز كامل الاهتمام النقدي في هذا البحث.

1 -3: في الومضة (17) تكثيف إذ ضُغطت العبارة في خمس كلمات " في بريد الإله، قرأ نبوته" لتؤسس ما يشبه القاعدة التي تشدّ سائر الومضات في المجموعة إلى حيزها، مع امتداد محدود للعتبة النّصية أو العنوان المُستخلص من رحم الومضة " بريد الإله "؛ أي جاء في كلمتين، مع أنّ عنوانات سائر الومضات جاءت بكلمة واحدة، وهذا الامتداد على مستوى السطح له مؤشر معناه: أنّ ثمّة طاقة استيعابية لهذا العنوان من شأنه احتواء سائر العنوانات الأخرى، لا بل غدا بالفعل عنوانَ المجموعة، ورمزاً لموضوعاتها.

في هذه الومضة، تُرك مجال رحب لامتداد الصورة التي شغلت القسم الأكبر من الصفحة، إنّها صورة طولية لرجل هرم يتكئ وهو يطلق نظره إلى الأعلى، كأنما ينتظر وحياً يبلغه رسالة ليقرأها، تلك اللوحة تتناغم مع الوحدة اللغوية " قرأ "، والقراءة فاتحة النبوة ومفتتح الرسالة، فثمة تحويل دلالي هنا، إذ كلمة الوحي إنما هي " اقرأ" بصيغة الأمر، وفي هذه الومضة جاءت بصيغة الفعل الماضي "قرأ"، أي ثمَّة مسافة دلالية بين "اقرأ" و " قرأ" من جهة الإشارة إلى تحقيق الفعل، وتحققه فعلاً، فالفعل "قرأ" هنا منجز سابقاً لذا ثمة طمأنينة في مسألة الإشهار، فالرجل الهرم يرنو ببصره إلى الأعلى من دون قلق أو توتر، إذ الأشياء منجزة والنبوة متحققة، ولكن أين المشكلة وما مجال الرؤيا هنا، وما المجال التأويلي للقراءة النّصية التفكيكية التي من شأنها بيان المغزى والهدف من التكثيف أو الوميض الخاطف الذي يشبه شرارة

كهربائيــة أشــعلت الصــورة الموازيــة، وخلفت الكثير من الأسئلة الحائرة إزاء نـص مركـب تتـوزع أقانيمـه بـين عبـارة وصورة ؟

مع الأثر الكبير الذي تحدثه هذه الومضة في البناء التصويري الإشهاري، كـان لا بـدّ مـن الابتـداء بهـا في معـرض تحليل هذه المجموعة، وذلك لسببين:

الأول: أنهـا تمثـل مركـز ومضـات المجموعة، والثـاني: أن عنوان المجموعة تولـد منهـا. وصــحيح أن الكاتــب في تسلســل ومضــاته جعلــها في ترتيبــه في الصـفحة (17)، إلا أنهـا نظـراً للسـببين المـذكورين تتبـوأ في الدراسـة التحليليـة التفكيكيــة المقــام الأول، وهــو أمــر ينسـجم والـنهج "المـا بعـد حـداثي" الـذي يُعنى بالحواشي النصية؛ لأنّها في أحايين كثيرة تختـزل التجربـة وتلخص الهـدف وتوضح المقصد، فتتفوق على ما أريد له أن يكون متناً.

1 -4: الومضــة الأولى: جــاء فيهــا العنــوان بخــط عــريض "غربــاء" قيــاس (18)، ثم تلته العبـارة بخـط عـادي رفيـع قيــاس (16): "دخــل الغربــاء، نصــبت المشـانق"، وهـي مؤلفة من أربع كلمات، ثم الصورة بطول 12سم، وعرض 8سم، بمســاحة مقــدارها 96 ســم، والصــفحة كاملة من القطع المتوسط بطول 20سـم وعرض 13سم، ومجمـوع مسـاحتها 260 سم2، شغلت فيها الصورة مـا نسـبته 37 بالمئـة، ومـن الجهـة الإحصـائية العدديـة تغلب الصـورةُ الومضـةَ، أعـني مـا تشـغله من مساحة في الفراغ، وموضوع الصورة بسيط وهـو عبـارة عـن حبـل مفتـول أعـد بوصفها مشنقة بلا مشّنوق، وفيـه دلالـة تعبيرية واضحة علـى أنّ مـن سيسـاق إلى المشـنقة مجهـول ومعلـوم في آن واحـد، وهنا تبدو الحيرة الـتي تشـفّ عـن مأسـاة وفحواهـا أنّ كـل واحـد منّـا يمكـن أن يُعلّق بمشنقة أعدت له مسبقاً.

في محاولة لإيجاد صلة بين الصورة المتن والعبارة الهامش نجد:

- التشــكيل اللّغــوي قــائم علــى توازٍ تركيبيٌّ: دخل الغربـاء = فعـل مـاض وفاعـل معـرّف، نصـبت المشـانق = فعـل مـاض وفاعـل معـرّف، وتعريـف الفاعـل هنـا مؤشـر دال علـى أنّ غربـاءَ معـروفين نُصبت لهـم المشـانق، والسـؤال: كيـف يكــون الغريــب معرفــاً أو معروفــاً ؟



والجواب واضح فكل غريب في وطنه هو غريب معروف.

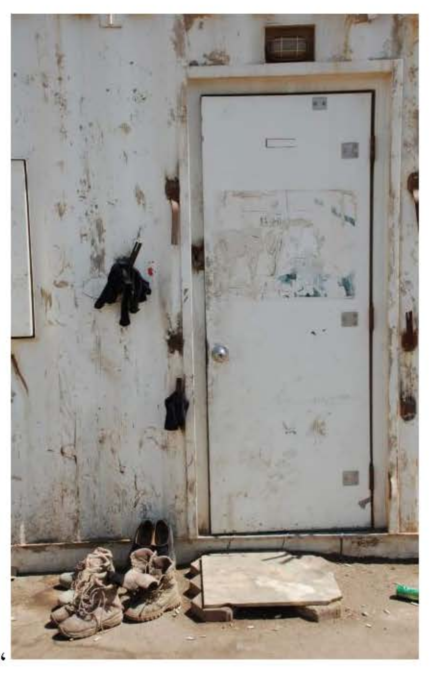
- الصورة فيها إشارة سيميائية إلى هذا المعنى بالدقة التي يكتمل فيها المقصود، لينجم تراسل وحوار بين الصورة والعبارة، وكلّ واحدة تكتفي بنفسها، بمعنى أن كل جزء في الصفحة يشير إلى المقصود بوضوح، فنحن نستطع الاهتداء إلى المقصد بواحدة من الوسيلتين، أقصد العبارة أو الصورة، فلماذا إذن جمع الكاتب بين هاتين الوسيلتين؟

- الغاية إشهارية غرضها تقديم خطاب سمعي بصري لتعميق الإحساس بالمشكلة، ومن ثمّ التناغم مع ما يقدمه علم الإعلان اليوم من وسائل تصويرية لغوية تحظى بالاهتمام المعاصر.



1 -5: الومضة رقم (5) قصديتها بليغة مؤثرة، صُممت بشكل مشابه للومضة رقم (1)، ولكن مؤداها أوسع، لاشتماله على مأساة العصر في البلاد التي تحولت فيها الحرب إلى لعبة، فالعنوان (مباغتة) والكلمة أعلق ما تكون بعالم الطفل، الذي يتفاعل مع المفاجأة والمباغتة بصورة انفعالية واضحة، وتأتي الومضة بثلاث كلمات (استفاقوا، باغتتهم البنادق"، يا لهول المباغتة، إنّها لعبة الموت التي تغتال الطفولة، ثم توضح الصورة الطولية المقصود، وهي بالحجم الذي جاءت فيها اللوحة الأولى، وفيها تعبير مدهش يتمثل بباب مغلق خلفه أحذية أطفال، ومن يرى الصورة يحسب أن الأطفال قد أوصد الباب عليهم فهم في مأمن، لكن العبارة تنفي هذا المعنى، وترجح معنى مأساوياً من خلال العتبة النّصية " مباغتة " لنفهم أنّ المفاجئة تتمثل بمقتل الأطفال بعد استفاقتهم، فالمفاجأة أنّ البنادق باغتتهم وكانوا نياماً، ولم يبق شيء يدل على وجودهم سوى أحذيتهم.

1 -6: في الومضة رقم (36) وهي بعنوان ذاكرة، مؤلفة من أربع كلمات " في الذاكرة تترك الخطايا " تلتهم الصورة الصفحة كلّها، وفي الجزء السفلي منها شخص غامض الملامح



،

وهي صورة سوداء قاتمة تنفر منها كلمات بيضاء وهي العبارة التي تتألف معها القصة الومضة ، في تشكيل نهائي تنصهر فيه العبارة بالصورة ، أو أن الصورة تبتلع كل شيء ، وتكتسح الفراغ ، مما يشير إلى حال من التوتر الذي ينم على أن السوداوية شملت كل شيء ، وليس هنالك أمل ببريق سوى بياض الكلمات الأربع والعنوان ، وأي ذاكرة هذه التي تطغى على كل شيء ، لتتحول إلى وطن من السواد ، عبد الكريم السامر هنا يفرّغ كل شيء في ومضته ، ويوسع ذاكرته لتتحول إلى وطن بائس ومصير مجهول ورؤى مرعبة ، وسيلته في ذلك الامتداد بالصورة السوداء التي تأكل الأمل بالخلاص ، لكن العبارة هنا محيرة ، ويائسة يتراءى لنا فيها معنى ليس بالصلابة التي تحوزها كلمة وطن في أذهاننا ، إذ يصوره الكاتب بناء هشاً تمور فيه الخطايا ، ولا شيء سوى ذلك .



1 -7 : في الومضة (66) مساحة صغيرة تشغلها اللوحة ، وموضوع كبير يومض من خلال تناغم العنوان(جياع) مع العبارة الوامضة " أحلامهم الدنيئة ، جعلتهم جياعا " ، وهي ومضة موجعة حقاً ، تتحول مُدية في خاصرة وطن أطفاله جياع ، وثرواته طافحة بالنعيم ، ذلك الوجع السيابي نفسه ، نراه بملفع ما بعد حداثي يغلفه السامر بإطار مدهش ، لكنَّ المضمون متكرر ، والمأساة لن تنتهي وشيكاً ، فما بين

الجوع السيابي وجوع السامر مدة طويلة لم يستطع الوطن أن يسدَّ فيها جوع أطفاله .



(2)

2 -1 : هذه التجربة الفنية ، لا أزعم أنها استوفت شروط السيرورة والدوام، إلا أنني أرى فيها وميضاً مبدعاً يمتصّ كامل رحيقه من المنجز الحضاري الحالي، إذ يتقدم السامر ليكتشف سرّ هذا الغموض الذي يلفّ عالمنا بعباءة سوداء قاتمة، لم نبصر من خلالها وهج الشمس التي تشرق على بقاع الأرض جميعاً من دون بقاعنا ، ويتنفس الناس رياح المدنيّة، ولا يصيبنا منها سوى نَفَجٍ يخرّش أنوفنا ، فمضى عصر كامل علينا ونحن ندور حول الساقية، لنستخرج ماءً كلّ قطرة فيه تستنزف رحيق أكبادنا ، ثمَّ يُصبّ الماء وتُصب المهج في غير أواني الوطن، هذا ما دفع السامر لاختراق عباءة الظلامية والظلم الذي لقينا منه رَهَقاً وتعاسة وتخلفاً واندحاراً أمام مجريات حياة نظنّ كلّ الظن أننا لسنا من أهلها ، ولكن أدباً لا بدَّ أن يخترق الأسوار ، لا لشيء إلا ليرى النور والنار ويُرى بهما ، ثم يحمل من كلّ ذلك قبساً نرى من خلاله ونراه، لنعلم في أي السبل مضينا وسنمضي، تلك سيرة السامر وهو يتلقى المنجز العصري، ثم يصهره في بوتقته ، لا بل يعرّضه لشمس الوعي فيذيبه ذوباناً رهيباً، يتناول القصة فيغمسها في أتون مراجل العصر، ثمَّ يعصرها عصراً لا يكاد يُبقي منها سوى كلمات قليلة ، يحدّق فيما فعله فلا يعجبه أن تكون القصة قزماً مشوهاً لا ساق له ولا يد ولا أحشاء، هي رسوم قصة منصهرة مُذابة، ولكنه يعلم وزنها الثقيل، ورسالتها الصعبة، ويحار كيف يرسلها إلى متلقية نحيلةً ضامرةً، فيستجير بالصورة الشاسعة، ليُحكم قبضته على غاية تمتد إليها القصة بأكثر من ساعد وأكثر من جَنان، يضع لقمته الكلامية على رغيف الصورة الفسيح، لتكون هنالك مائدة كموائد السماء، فيها كلّ ما لذّ وطاب، وفيها فضلاً عن ذلك سحر وحكمة تفتق أكمام الصورة لتنغرس في أجنتها الوامضة، فإذا نحن أمام موضوع يتسع لوطن ويتسع لقضية من أشدّ القضايا عُسرة: الخوف والهلع والجوع والغربة والضياع والظلم والظلامية والجهل والتخلف والخيانة والاستنزاف واللصوصيَّة كلّها فصول عميقة تنزّ به أرواح ومضاته المذهلة، وفي تجمّعها نرى صور وطن

كئيب له مئات الأعين وآلاف الألسنة وبالمقابل تلجمه السكاكين والمُدى، فيرقب صامتاً كيف تنخلع عن أبنائه معاني الحياة دفعة واحدة.

2 -2: ثمان وثمانون ومضة معلقة بثمان وثمانين صورة، لا تعلم يقيناً أين يكمن المتن وأين الهامش، لكننا نحسُّ بأنّ تداخلاً عجيباً وموظفاً لتأسيس موضوع ضخم ينجم عن اجتماع أمرين ما كنا نتوقع أن يحدث مثل ذلك التفاعل المدهش بينهما، نحن نسمع كيف تتفاعل المواد الكيماوية في المختبرات، ونعلم مدى خطورتها وقابلية انفجارها، إن أُريد لها أن تنفجر في أمكنة لا تتخللها الرياح، عمل السامر ليس بعيداً عن ذلك الصنيع، وليس غريباً في تفاعله المدهش، فالصورة عنده أشبه بالديناميت القابل للانفجار، والومضة هي الصاعق الذي يولد الشرر، ولك أن تتخيل ماذا يحدث إذا عمل الصاعق في وعاء مملوء بالديناميت.

2 -3: في ضوء ما آلت إليه الثقافة الحديثة من نزوع إلى المرئيات، غدا الشكل الأدبي في تجربة عبد الكريم السامر منتمياً إلى ذلك النشاط الذي عُنيَّ بتجويد الصورة، وليس ذلك فحسب بل إن التطور الذي انتهت إليه الصورة لم يقف عند حدود المساحة التي تشغلها في الفراغ الثابت، بل انطلقت إلى فضاءات حركية، تشبه إلى حدّ كبير الصور الحية التي تُبثُّ في وسائل الاتصال الحديثة على شكل "فيديو"، وهذا من باب عصرنة الصورة الأدبية، ولهذا وجدنا السامر يبثُّ في مجموعته هذه ثمانياً وثمانين صورة، هي في الحقيقة تمثل شريطاً سينمائيَّاً مفعماً بمشاهد حيَّة، ترسمها الصورة الفوتوغرافية، وتُعنى بالمطابقة الشديدة مع الموضوع، وفي حالات قليلة نجد صوراً في تلك السلسلة تعمد إلى إيحاءات تصدر عن تقديم صور رمزيَّة، فالعناية بالصورة الكاملة الواضحة تستهدف المطابقة مع العبارة الوامضة التي تنطوي على جزء من المقصد، والتخييل هنا من لدن القارئ لا يسعى إلى أكثر من الربط بين الصورة والعبارة، وهو شكل تتضافر فيه الوسائل اللّغوية مع السيميائية لتقديم دلالة غير مخاتلة، تتسم بالوضوح التام، وتصور المساحة المراد تصويرها من أبعادها المختلفة، إنها بالفعل صور نتخيل أنها " فيديو" يُبثّ على الورق، وصحيح أن الصورة تبدو لنا جامدة إلا أن حركيتها تنبعث من خلال تفاعل القارئ مع تلك الصور، وبمتابعة تقليب الصور يكتمل عرض الشريط السينمائي ليكتمل الموضوع بحيثياته الدقيقة الكاملة.

2 -4: ثمّة جانب إشهاري يتشربه الخطاب في مجموعة " بريد الإله" متأثراً إلى حدّ بعيد بفن الدعاية والإعلان، فالتعلق بالصورة بهذا الشكل غلّب المرئي على المسموع، وكانت المساحة التي يمكن أن يسبح فيها خيال السامع لو كانت القصص الوامضة معتمدة على الطريقة الكتابية فحسب، هي نفسها ذات غاية إيصالية غرضها الاطمئنان على أن تصل الدلالة الدقيقة إلى المرسل إليه، ولم يعد النصّ في ضوء ثقافة الصورة منفتحاً انفتاحاً واسعاً، كما كانت تدعو إليه الحداثة في لغتها الفنية المغايرة، بل أمسى نصاً أميناً دقيقاً ومحدداً أشبه تقريراً وثائقياً مصوراً بكل ما يسعى إلى التقرير من دقة وتحديد، وآية ذلك أن الومضة لم تعد بحاجة إلى تأويل، بل هي بحاجة إلى إدراك المطابقة مع الصورة، وبطريق المناورة الدلالية يهتدي القارئ مباشرة إلى الهدف الذي من أجله تم ربط الصورة بالعبارة، وهذا تطور ذو شأن في مجال الكتابة الأدبية في هذا المجموعة، أعني تكثيف العبارة أو تقليل الكلام وتركيزه في كلمات قليلة، وإعطاء الصورة مجالا للامتداد إلى ما لا نهاية .

2 -5: دمج العبارة بالصورة محاولة ناجحة للجم التأويل، ومحاولة ثانية لتفريغ مصطلح انفتاح النصّ من محتواه، ومحاولة ثالثة لتأسيس واقعيّة سحرية، تُظهر للقارئ كل أسرارها من دون تعمية أو تزييف، فالصورة الفوتوغرافية هي اللّجام وهي البرزخ الوحيد الذي يحصر الدلالة بين حدين، ثم يدفعها بقوة إلى المتلقي بطريق مستقيم، عندئذ يبلغ المعنى مداه، وتصل القصة إلى القمة وذلك بتصويرها الواقع أكثر غرابة من الخيال، إنها عالم مقلوب يبدو فيه الخيال ساذجاً والواقع سابحاً في عوالم لا يفهمها العقل، ألهذا الحد تردى الواقع في اعتناق الرذيلة ؟ هذا أعجب من العجب وأعجب منه عند السامر أن يبقى الأدب نائماً في حضن الذاتية المضللة والرومانسية المزيفة، مستكيناً لخيال يرسمه أدباء وهم يتبادلون كؤوس الطلا في حانات ومقاه ومنتزهات ودروب تتضح عشقاً وهياماً ولذة وانتعاشاً، لتبقى الأقبية المظلمة والمآسي المبكية والمظالم والنساء المصبيات والجوّع والأرامل واليتامى والضحايا الأبرياء، وكل من وقعت على صدورهم جُدُرُ الظلم، من اهتمام عبد الكريم السامر الأديب الذي يطلق صيحات في الوجود منتظراً رسائل ربانية بعد أن جعل فنه صندوق بريد يحلم أن يتلقى من خلاله رسالة إله ينقذ المجتمع من مصائب ترصدته ولاتزال تكتم أنفاسه إلى ما لا نهاية.

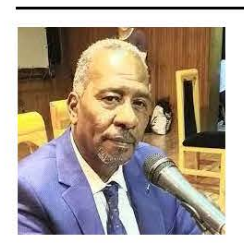
2 -6: ثمة فتنةٌ تسمى فتنة الصوغ في الفن، يحلم بها كبار صناع الأدب، يصدر عنها رنين يشبه سجع الحمائم، لذا يتصنع صانعو الأدب بالكآبة المبهجة والذرائع الفنية المسلية، والذي يحضرني من تلك المآسي المفرحة ما قاله بشار بن برد في صدر دولة بني العباس، وهو يصور أثر الحب الذي أحاله إلى خيال لا يُرى لو لم يتكلم فقال:

كفى بجسمي نحولاً أنني رجل
لولا مخاطبتي إياك لم ترني

هذا الكلام لعب وقفز على حبال الخيال، وهو ذريعة من ذرائع الفن، لإيهام المتلقي أن هنالك معنى مستأصلاً من الخيال العجيب، وهذا يسميه النقاد بالمعنى العذب القُراح اللذيذ الذي يدعوك إلى الابتسامة والبهجة، مع أن الشاعر يصف لك مأساة كاملة، لكنك لا تحمل كلامه على محمل الجد، فهو عندك وعند نفسه كاذب، وأنت تعلم وهو يعلم أنه يموه ويتخيل ويزيف ومع ذلك تُقبل عليه ولكن بغير تعاطف وبلا توجع، هذا الفن سار، ولكن ماذا تقول في فن يقف بك على ولادة مأساة إنسانية تقع تحت سمعك وبصرك ومن النصوص يبرز لك شميم الموت وتعلو أمامك صيحات الجياع وتسمع بأذنك استغاثة المظلومين وترى المشنقة والزنزانة والأشلاء كل ذلك يشخص لك في عبارة وصورة، فإن قلت: إنَّ الخيال شطَّ بالكاتب فجاء بعبارة من بنات خياله تقدمت لك الصورة بوضوح تام لتقول: إن الصورة الفوتوغرافية لا تكذب لا تزيف لا تخدع، هذا ما فعله عبد الكريم السامر في بريد الإله لقد وضع العين أمام المخرز ولك أن تتخيل كيف يكون الصراع وكيف تتعقد المواجهة، أليس ذلك أكثر غرابة من الخيال ؟ أنا أردد مع السامر أنه واقعنا بكل وضوح وصراحة.

❖ السامر، عبد الكريم (بريد الإله) قصص ومضة نشر دار ماركيز ط1 2021م.

في الأدب الوجيز بحثاً عن هوية إبداعيّة جديدة



أ. أحمد عليّ هلال

ثمة أسئلة لن تتخفف من طبيعتها المعرفيّة، وفي محايثتها لمؤسسة الكتابة، كما الاعتمال بالحداثة لا سيما في نصوص تتوسل المغايرة والاختلاف والتجاوز، عبوراً لزمن إبداعي آخر، لن يشكل –هذا الزمن – افتراقاً عن أزمنة سبقته بقدر ما سيمثل في منظور التجاوز تأصيلاً وتطعيماً حداثياً منشوداً.

في سبيل الاستقرار الاصطلاحيّ

إن المتأمل في تطورات النظرية الأدبية الحديثة تعالقاً بجدليّة المصطلح، أيما مصطلح أدبي إشاعة وإطلاقاً لدورة حياة معرفية وبمنطق السيرورة والتنامي، سوف لن تعوزه النظرة الفاحصة لانعكاساتها على الأجناس الإبداعية، ومدى تمثل هذه الأجناس لذلك -المنطق - مشاكلة أو اختلافاً يقتضيه التغيير في الطرائق الوظيفية للإبداع عموماً.

إذ يرى آن جيفرسون، أنه على الرغم من أن كلمة «أدب» تُستخدم في الأغلب كما لو أنها قابلة للتعريف بدقة ودون إشكال، ليؤكد أن تعاريف مثل هذا التعبير متباينة في مداها ومقدماتها إلى حدّ بعيد، ممايزاً بين النظريات التي لا تعتني بالمضمون غير الأدبي للأدب والتي تعطي معالم النص الشكلية مكانة متفوقة على وظيفته التمثيلية.(1)

وإذا كنا نتكلم عن مطلق نظرية أدبية في سياق سيرورتها التاريخية، فذلك لا يمنع من التكلم عن سياق معاصر تُشاع فيه مصطلحات وأنواع، وأفكار وتيارات، بغية توطينها في الممارسة الإبداعيّة الدالة، ودون تجاوز أنه في تاريخ البلاغة العربية وجهود نقادها الذين ذهبوا إلى القيمة من خلال منح الكلمة أو تصنيفها في تقسيمات

تراتبية، وعليه لاحظوا أن «النفري» يتحدث وأمثاله من المتصوفة عن العبارة التي تضيق إذا اتسعت الرؤيا، فيما ذهب د. طه حسين إلى أن «الألفاظ أقل عدداً وأضيق نطاقاً من العواطف التي لا تحصى»، وما انفك ميخائيل نعيمة يشكو من «نقص اللغة البشرية أداة للإفصاح عن ما يجول في النفس».

فيما يقول د. جابر عصفور: «ظلت هذه الكلمات بؤرة الشكوى، تُنقل دون أن تؤثر جذرياً، تحاكي دون أن تسهم في الصنع، من غير أن تخلق».(2)

ومع التطور الذي شهدته الحياة المعاصرة أي بحلول ما يطلق عليه بـ «العصر الرقمي» وتجلياته في أنماط التفكير والتعبير، ليتصادى ذلك في صيرورة الأجناس الإبداعية انعكاساً، بدأ معه تناسل اصطلاحي تموضع في أشكال تصنيفية بعينها، توسلاً لمعيارية تضبط أشكال الأداء الإبداعي، مثل شيوع ذلك النوع الأدبي «الأدب الوجيز»، الذي حمل هاجس كتابة مختلفة تتغذى بتراسل الأجناس وحوارها، ويستدعي جدلية الأجناس الإبداعية دون أن يتخفف من إثارته للعديد من الأسئلة، التي تحيل إلى إشكاليات مفاهيمية ونظرية، تستبطن ما هو أكثر من النصوصية إلى آفاق كتابة ستبدو لحمتها وسداها متصلة أيما اتصال بثقافة النص ومدى قدرته على الاختلاف.

كتابة عابرة للجنس الإبداعي

هل يعني ذلك في حيز التداول والاستثمار، حلول أنساق كتابية جديدة، لتحل محل الأنساق القديمة، تعالقاً بإيقاع الحياة المتغير والمتعدد والأكثر ثراءً وإلهاماً؟، فالأدب الوجيز في اشتقاقه ونحته وتوليده سيمثل فعالية معرفية ولكنه سيملي بالبداهة استحقاقاً معرفياً، لا يطال دورة حياة هذا النوع الأدبي، بقدر ما يستنهض جملة من القراءات الفاحصة له، بمعنى جدارة هذا النوع بالحياة، على مستوى الشكل الفني وقوانينه الخاصة وخصائصه وسماته، انطلاقاً من التغير الذي يخضع له الجنس الإبداعي.

وفي مستوى التاريخ الأدبي كما يعترف الكثير من النقاد، من مثل ك. فانسان: بأن «سلسلة الأشكال التي يتخذها جنس أدبي تتحول إلى أنواع أخرى، فذوق العصر يتغير وتصبح الأشكال القديمة نوعاً من البقايا تنمو عليها أنواع أخرى، فالملحمة الهوميرية تتحول إلى تاريخ على يد هيرودوت وتوسيديد، وفي عهد الفكر تعود قصصاً شعرية على يد أبولونيوس الروديسي في الحضارة الإسكندرانية العقلانية» (3).

فمنذ محاولات وجهود الشاعر اللبناني أمين الذيب ونخبة من المثقفين والأدباء اللبنانيين والعرب وبجهود جماعية مستمرة «تأصيل أنواع أدبية بعينها -القصة الوجيزة، شعر الومضة» والبحث عن قصيدة لا تموت، استبطاناً لهواجس التغيير/ العبء الذي تتكبه مؤسسون ومنظرون وأكاديميون يضارعون بالحلم أملاً «بابتكار زمن أدبي جديد يرتكز على منطلقات فكرية - فلسفيّة، تكوّن رافعة تجاوزية لحالة السائد»، كما أعلن الشاعر الذيب في رؤيته للأدب الوجيز بوصفه مشروع خلاص، يقصي -مأزقاً - إبداعياً ولا سيما في الأجناس الإبداعية «القصة - الرواية - المسرح - كامل الفنون».

بحثاً عن هوية جديدة؟

على أن هذا الهاجس المعرفي في تكوينه والذي توسل مشروعيته عبر غير مؤتمر للأدب الوجيز، حمل زخماً نظرياً كثيفاً سبق الإبداع في صنوفه المحتملة الجديدة، هذا الزخم أحالنا إلى بيانات مناهضة للماضوية في الفكر والثقافة والإبداع من أجل استنبات ذلك الزمن الجديد، فالكثافة المفاهيمية التي اتجهت إلى البحث عن هوية جديدة للإبداع انطلاقاً من تجديد اللغة و«وظيفتها ودلالاتها الفنية المتوالدة في تأويل المعنى واستنباط المكنون والمستحيل» سعت إلى تكوّين هوية محمولة على التجاوز والممانعة لكل قديم قارّ، بالنظر إلى الأنواع الأدبية وجدليتها كما جدلية تصنيفها، وإشكالية إشاعتها لتنجز الحلم بالاختلاف ولعل هذه الأنواع في الجنس كما تناسل المعايير المتبدلة له ما زالت في أفق التجريب المسبوق ببيانات بلاغية تذكرنا في هذا السياق بذلك الزخم الذي صاحب القصة القصيرة جداً وإشكالياتها اللغوية والثقافية بآن معاً، كما الأقصودة أي القصيدة الصورة والتي سبق وأن نُظِرَ لها، وصولاً إلى ما اصطلح عليه الومضة، وما أُستنبت من غير مصطلح كالهايكو مثلاً، في سياق مغاير لثقافته وبيئته، وما من شأنه أن يخلق المحفزات الواعدة لخصوصية هذه -الهوية التجاوزية -، كي تستحق هذه المجانسات وفي الفضاء المعرفي ما يجعل من توطينها في الوعي أكثر من شرعنتها للنصوص الإبداعية المختارة بقصدية واضحة، فالكتابة العابرة للكتابة، هي ما تمثل طموحاً بعينه يتوضع في قلب جدلية النوع الأدبي، بمعنى الانفتاح والتراسل أو التداخل بما تقتضيه الضرورة الإبداعيّة، وهي ضرورة مركبة في ضوء استحقاقات الإبداع ذاته، دون انضوائها في « نظام تعاقبي» بالنظر إلى

السياقات التاريخية للآداب اليونانية واللاتينية وسواها.

فهل يملي هذا التقعيد للأدب الوجيز ومنه إلى انتقائية ستُختزل في الممارسات الإبداعية إلى القصة والومضة فحسب، بعيداً عن غواية التصنيف، انتباهاً للأفكار، وعالمنا اليوم هو عالم الأفكار بامتياز قبل أن تستوي أو تستقيم في محددات بعينها يمليها شرط الزمن، وبالعودة إلى معضلة التجديد وسجالاتها على المستويين النقدي والإبداعي، فإن المستوى الفكري سيظل الأكثر تطلباً، كما التجديد في اللغة واستثمار دوالها في ضوء الإبدالات البنيوية التي طاولت الخطابات اللغوية، وفتحت في آفاق الشعرية العربية غير أفق انتظار وتحدٍ ينطوي على إثارة بفعل مغامرات المعرفة وأنواع تجليها في الوعي الثقافي، وصولاً إلى الانجاز الإبداعي وفهم التغير الوظيفي للنص في سياق الفكر واستثمار معطيات الحداثة والتجريب.

يقول الروائي عبد الرحمن منيف: «لم تقتصر معركة الرواد على التنظير، أو بتقديم المبررات النظرية لهذا الانتقال، ولم يكتفوا بترجمة نماذج بارزة من الشعر العالمي، إنما قدموا بالدرجة الأولى النموذج الدال والمقنع، وجهدوا إلى أقصى حد في إعطاء الشعر من حيث الشكل والموضوعات جدارة تليق به وتجعله قادراً على خوض هذه المعركة وكسب المزيد من التفهم والتذوق والأنصار».(4)

فهل ذلك يملي على المشتغلين في تقعيد هذا النوع الأدبي ومعايرته توقاً لأجناس إبداعية مختلفة بعيداً عن الشكل الجديد بوصفه مضموناً متغيراً، البدء من النص ومن ثم التأسيس لمعاييره اللاحقة، وإدراك التغير الذي تنجزه اللغة في التخيل والأداة، انطلاقاً من حساسية اللغة وقدرتها على التوليد والإنتاج لتقديم ما هو مقنع ودال، ذلك عبر مفارقة البلاغة التقليدية وعبر حساسية الومضة بحثاً عن أبعاد جماليّة مرتكزة في أكوانها القصية، كما تفعيل حوافز السرد عبر القصة الوجيزة، يقتضي انفتاحاً في الجنس وهذا الانفتاح لا يقوم فقط على مفهوم عدد الكلمات والشكل الأفقي وتعضيد الفضاء النصي بطرائق كتابية تتوسل انجاز خريطة المعنى في أفق الشعرية القصوى التي تمثل بطانة الأدب الوجيز، فالشعرية بهذا المعنى ليست سوى صيرورة تحكم سياق التبدلات النصية ومكوناتها، وما يمكن أن يرتبط بحداثتها على مستوى الرؤيا، تفاعلاً مع البناء النصي بخصائصه وسماته التي تفيد في إنتاج الشكل

الجديد، ذلك من شأنه أن يسمح للغة بأن تتخفف من كونها غاية لا وسيلة، ففي ذهن المتلقي المعاصر ثمة رهانات على وظيفة اللغة وبمستوى ما تؤديه من كثافة جمالية، بمعنى الاتساق والترتيب للكلمات تعضيداً لوحدتها البنائية، وبعيداً عن الزخرفة اللغوية التي تهدر تلك الكثافة، وفي وعي القارئ المعاصر أصبح النص التفاعلي محايث لزمنه الإبداعي وقوفاً عند شبكة العلاقات النصية ومقولات النصوص وعمليات التحويل والتكثيف في ضوء اشتغالات هذه النصوص، إذن: كيف سيعضد الأدب الوجيز في خطابه الفكري والإبداعي علاقة القارئ بالنص، وعلاقة النص بحركة الواقع ومتغيراته، وبتجاوز البنى والأنساق التقليدية؟.

فالتجريب في هذا المعنى هاجس معرفي بامتياز دون الاعتداد بتقديم العناصر النظرية بصورة مسبقة، على ما يعنيه زمن الإبداع، ذلك أن هاجس (التجديديين) سيعكس موقفاً من الواقع وماضي الإبداع، في رؤى الاستبدال والمضايفة، تبعاً لمتغيرات العصر الذي بات يستلزم تغيراً في الأسلوب والخطاب كما في الطريقة والأداء، لكن دون أن يجعل كل ذلك من الأدب الوجيز وبطبيعة العنوان التركيبية محض ظاهرة فحسب، فالمساهمات الإبداعية التي انضوت تحت مسمى النوع الأدبي في لحظته التجريبية قد تعطي بعض الدلالات الجزئية لتصنيف الأدب الوجيز، انطلاقاً من صفة تقنية، تقوم على تجاوز الصفات الأخرى، ومعه سننتهي إلى جدل الشكل على الرغم من اتساق المضمون، كما هو حال العديد من الأنواع الأدبية التي لا تخلق جدلها إلا في سياق إنتاجية النصوص الإبداعية وديناميتها، بمعنى أن لا تحيل الأجناس الإبداعية المختارة إلى أنواع من المغامرة تكتفي بالتقويض والهدم دون أن تتعلل بثقافة الحداثة من حيث هي انفتاح في الرؤيا على قيم العصر المتغيرة، وانطلاقاً من كشوف اللغة (تفجيرها)، أو استثمارها بفعل صورة المتلقي السريع، والطامح للتغيير، صحيح أنه لا قيود على الجنس الأدبي، بمعنى حريته في أن يتكون ويتمايز في سياق محموله الثقافي وما ينتجه من ثقافة، وبفهم أنه صاحب رسالة موجهة إلى متلقٍ حقيقي أو مفترض، فضلاً على أن ما يرهق النصوص التي تسفر عن تحديد مسبق (أصوات مشتتة أو كلمة مشطورة أو عبارات مبعثرة داخل فضاء).(5)

ما يعني في سياق هذه المحاججة هو الذهاب إلى التراكم المنشود الذي يتحقق في هذا الفن، من أجل انتزاع جدارة التأسيس لتقاليد إبداعية

مختلفة، وبوعي مختلف تظل للذات الفردية خصوصيتها في مقابل حوارها مع ذات كونية أشمل، فالتأسيس النظري وفي بياناته المتواترة خلال المؤتمرات والملتقيات العديدة، من شأنه أن يحيلنا إلى الزخم المعرفي وبما يتضمنه من مقاربات ورؤى لموضعة بعض الأجناس الأدبية في سياق الفعل، ولعل ذلك سيذكرنا على الأقل بكثافة التنظير للقصة القصيرة جداً، الأمر الذي كانت له انعكاساته على الأداء الإبداعي للكثير منها ولكن بمفارقات أثقلت النصوص وحولتها إلى قوالب ومعها أصبح من النادر أن نجد نصوصاً تختزن سيولتها الدلالية، بل أسفرت عن محض تجارب راحت تتكشف هشاشتها التعبيرية ومفارقة توظيفها لحواملها الفكرية، فالخشية في هذا المجال ومع انتقال مفهوم القصة القصيرة جداً في الأدب الوجيز إلى القصة الوجيزة الوصول إلى نتائج مماثلة، مع إدراك الفارق بين التجربتين، وبمعنى آخر هي خشية من التنظير المسبق والذي سينعكس بأداءات إبداعية متفاوتة، وهذا طبيعي في ضوء التجربة والتراكم وما ليس طبيعياً أن تأتي أجناس الأدب الوجيز كترجمة نصية للخطابات النقدية التي تستبقه لنشرع له جدارته بالانتماء إلى الزمن الإبداعي الجديد وإلى انتزاع هوية إبداعية جديدة كما هي هواجس التجديديين في هذا المضمار، بشواغل وهواجس التصنيف وحمله على دلالات فكرية ومعرفية ولغوية، تستبطن قطيعة بعينها مع التصنيفات السائدة.

فهل أخطأ بوالو ونقاد القرن السابع عشر حينما نظّروا إلى الأنواع الأدبية وكأنها قوالب صلبة، ونماذج ثابتة عديمة التغير تتكون من مجموعة نصوص، ثم لا تخضع بعد ذلك لأي تغير، كما تساءل (فانسان) في كتابه نظرية الأنواع الأدبية في إحالته إلى المنهج التاريخي المطبق في الأدب (إن كل نوع يتطور أي يصل إلى شكله المتميز عبر الأنواع الأخرى، بعد أن يمر بمراحل من التشويش والتشابك وعدم التحديد، ومن الاقتران بغيره، ثم يخلص إلى التميز عما كان يخالطه من الأجناس).(6)

وعليه فإن دورة حياة النوع الأدبي لا تستقيم بمعزل عن حساسية نقدية تحيل إليها حساسية إبداعية لا ترى تلك المصالحة ما بين الومضة بنسبتها إلى الشعر، والقصة الوجيزة بنسبتها إلى النثر الأدبي، إلا في سياق دورة حياة الأجناس الإبداعية اتصالاً بتحولات الفكر والثقافة، فضلاً عن الخصائص الأسلوبية والإبداعية التي تعكس

الفضاء الثقافي العام والتعرف على خصائص النصوص التي تنتجها تلك أجناس الأدب الوجيز بعيداً عن ماهية النوع وجدله، وفي ذات الوقت فإن البحث عن الوحدة الفنية للنوع الأدبي، لا يستقيم إلا بفهم التعدد في السياق الإبداعي، وصولاً لاستخلاص الوحدة الفنية وخصوصيتها لاستقراء العناصر والعوامل الفاعلة التي تكوّن نسيجها من أجل فهمها في كليتها.

هل يعني الأدب الوجيز في أفق سيرورته الزمنية وفي أفق سيرورته (الشكل والمضمون) طموح الكتابة الجديدة؟، فتأسيساً على دور الكلمة/ البناء في حركة اللغة الكاشفة واستثمارها، إلى افتراع مصطلح (الترشيق) بكلمة فاعلة وقادرة على أن ترفع في ذاتها وبذاتها غير معناها المباشر إلى معان كثيرة، فالكلمة في الأدب الوجيز تتخذ عبر سياقها حالات من الكشف اللانهائي.(7)

فرضيات نقدية أولية

ستتبدى فاعلية الكلمة في منظور المدافعين عن الأدب الوجيز، بوصفها البذرة النامية في رحم اللغة، لتصبح صورة ويصبح منطوقها السردي لافتاً، في رهانات توطين الأدب الوجيز ثمّة ما يستحق من الدرس النقدي استجابة وقراءة تتقرى منهجية الأدب الوجيز وهويته المفتوحة، في استقراء أفعال التجريب الذي سيأخذ علامته من ممكنات إبداعيّة تعني الإبداع بوصفه جرأة المغامرة وبشرطها الفني، الذي لا تنغلق فيه الأنساق الجديدة على الإشكاليات النظرية، بل تفتح في المجال لتحقق الأدب داخل سياقات جديدة، دون أن تتلاشى الفردية الإبداعية وبالتأكيد فإن الأدب الوجيز ليس مستقلاً عن بقية الأجناس، بمعنى التعايش أو التنامي الإبداعي (القصة القصيرة جداً، الومضة)، حتى يكتسب ذلك التجريب مشروعيته أو تنتهي مغامرته عند حدود المحاولات المتواترة لتوطينه في الثقافة والإبداع، ثمة العديد من التحديات المستمرة التي لا تناهض تلك المحاولات بقدر ما تساؤلها وصولاً إلى فضاء يمنح أجناس الأدب الوجيز القدرة على الاستمرار، وأن لا تنتهي بوصفها تجارب في اللغة فحسب، واستنفار للذائقة فحسب مالم تحدث تغيراً في الوعي ينتج ثقافة مختلفة تليق بالمغامرة الإبداعيّة وأنواعها.

هوامش

(1) النظريــة الأدبيــة الحديثــة آن جيفرســون وديفيـد روي، ت .سمــير ســعود وزارة الثقافة 1992.

(2) آفاق العصر د. جابر عصفور دار المدى الطبعة الأولى 1997.

(3) نظرية الأنواع الأدبية ك. فانسان ت. عبد الرزاق الأصفر وزارة الثقافة 2009.

(4) الكاتب والمنفى هموم وآفاق الرواية العربية د. عبد الرحمن منيف دار الفكر الجديد 1992.

(5) دينامية النص تنظير وإنجاز د. محمد مفتاح دار رؤية مصر 2017.

(6) نظرية الأنواع الأدبية ك. فانسان ت. عبد الرزاق الأصفر وزارة الثقافة 2009.

(7) الكلمـة في الأدب الـوجيز خلخلـة الثابـت والـذوات المتعـددة د. كامـل فرحـان صالح أستاذ في الجامعة اللبنانية.

مشـــــكلات الإبـــــداع والتلقــي عنـد ميخائيـل نعيمة



فـي كتابَيْـهِ "كَـرْمٌ علـى درب" و "وَمَضات"

د. أحمد زياد محبك

أديب وكاتب سوري

من الجدير بالاهتمام أن يكتب ميخائيل نعيمة (1889ـ 1988) في فن الومضة، فقد أصدر كتابَه : "كَرْمٌ على درب"(1) عام (1946)، وله من العمر 57 سنة، بعد أن أصدر عدداً غيرَ قليل من المؤلفات في القصة والرواية والمسرحيّة والشعر والخاطرة والدراسة والنقد والسيرة، وبعد أن حقق شهرة واسعة، وقد أصدر مرة ثانية عام 1977 كتابَه "ومضات"(2)، وله من العمر 89 سنة، ولعله في هذا الكتاب كان الأسبق إلى استعمال مصطلح الومضة، والجدير بأن يكون الترجمة العربية لمصطلح الإبيجرام، ويعبِّر نعيمة في هذا النوع الأدبي، في الكتابين، عن تجاربه ومواقفه ورؤاه في المجتمع والأدب والحياة والكون تعبيراً مكثفاً جداً، يُوجزه أحياناً في بضعة أسطر، وأحياناً في بضع كلمات، قد لا تتجاوز السطر، وكأن الفكرة قطرةُ عطرٍ مكثَّفة.

وسيقف هذا البحث عند موضوع واحد من الموضوعات الكثيرة التي أثارها نعيمة في كتابيه: "كَرْمٌ على درب"، و"ومضات"، وهذا الموضوع هو: "مشكلات الإبداع والتوصيل"، وأكثر الومضات المتعلقة بهذا الموضوع ضمّها الكتاب الأول، وهي في نحو ستٍّ وعشرين ومضة، في حين لم يضم الكتاب الثاني مما يتعلق بهذا الموضوع سوى ستِّ ومضات، وسيعالج البحث

معاناة المبدع في الإبداع وفي التواصل مع المتلقين على مختلف مستوياتهم من القارئ العادي إلى الناقد، وسيهتم البحث بالمضمون، أما الجوانب الفنية لهذا النوع فمن المَرْجُوِّ أن تُخَصَّ ببحثٍ آخرَ مستقل، وقد أصبحت معروفة، وهي متوافرة عند نعيمة في كتابيه، ومنها الإيجاز والتكثيف والإدهاش والمفارقة والسخرية وكسر أفق التوقع وبساطة اللغة وعفويتها والتعبير الرمزي أو المباشر أو البلاغي أو السردي أو التناصّي.

وسوف يقوم البحث بدرس المشكلات التي أثارها نعيمة في كلا الكتابين حولَ الإبداع والتوصيل، وسيحاول البحث تأصيلَ تلك المشكلات بشروحات وتعليقات ومقبوسات مشابهة لكُتّاب آخرين، وَفقَ منهج نسميه الاستدعاء الثقافي، إذ إن نصًّا لكاتب ما يستدعي نصًّا لكاتب آخر، ليس من الضرورة أن يكون بينهما تأثر أو تأثير، ولكن بينهما علاقة في التجربة الإنسانية، وهو منهج ثقافي يقوم على الاستدعاء الثقافي وَفْقَ ثقافة المتلقي، وهو استدعاء حُرٌّ مفتوح على آفاق لا نهاية لها، وهي طريقة الأجداد في شروح الشعر، إذ كانت كلمة في بيت ما تستدعي أبياتًا لشرحها وتأصيلها وتفسيرها، والغاية هنا أبعد من الشرح والتفسير، وهي النقد وتأصيل الفكرة.

كَرْمٌ على درب

جعل نعيمة عنوانَ كتابه الأول: "**كَرْمٌ على درْب**"، وهو العتبة الأولى التي يعبُرُها المتلقّي إلى الكتاب، والعنوان جملة اسمية تدل على الثبات والاستقرار، وتدل على الديمومة والعطاء، والكَرْم مكان تنمو فيه دوالي العنب، وقد يُسَمى به كَرْم التين أو الفستق، وهو في هذا الكتاب كرم الدوالي بالتحديد، والكَرْمُ يدل على الخصب والخير والغناء، وعلى السماح والكَرَم والجود، وهذا الكرم واقع على دَرْب، وفي هذا الموقع ما يؤكد السماح والجود، ففي العادة يُبَاح للمارِّين في الدرب أن يقطِفُوا ما يشاؤون من ثمار الكرم الواقع على الدرب، أو على طرفيه، والكَرْم في حد ذاته كريم في وفرة خيراته وعطاياه، والعنوان ريفي وعفوي، وهو استعارة تصريحية المقصود منها هذا الكتاب، بما فيه من كلمات منثورة على درب المتلقي.

وجعل عنوان الكتاب الثاني: "**ومضات**"، وهو يتعلق بهذا النوع الأدبي، وهو عنوان محايد، وكأن نعيمة يريد لفت انتباه المتلقي إلى هذا النوع الأدبي فحسب.

العنب والحصرم

بعد العنوان على الغلاف يقدّم نعيمة للمتلقي مُفْتَتَحًا، هو العتبة الثانية، فيقول[3]: **"كرمِي على درب، فيه العنب، وفيه الحصرم، فلا تَلُمْنِي، يا عابرَ السبيل، إنْ أنتَ أكلتَ منه فضرستَ"**.

ويُعَدُّ هذا المُفتتح شارحًا للعنوان، وموضِّحًا له، وفيه دلالة على تحميل المتلقي المسؤولية عمَّا يتركه الكتاب في نفسه من تأثير، والعنب والحصرم لا يعنيان الناضج أو غير الناضج، فكلاهما ثمر، وكلاهما صالحان للأكل، بل يعني أن في الكتاب ما يزعج وما يُمْتِع، أي إن فيه انتقادًا للسلبيات وتكريسًا للإيجابيات، ولذلك سيستاء أحد المتلقين، وسيسعد آخر، والعلة ليست في الكتاب، أو في بعض محتوياته، بل العلة في المتلقي الذي سيضرس عندما يتناول الحصرم، أي عندما يقرأ الانتقاد، الذي هو حامض ولاذع، وهذا يدل على أن في نفس المتلقي مواضعَ سينالها الكتاب بالانتقاد، وإن لم يكن المقصود بها مباشرة، ولكن سيجدها كالحصرم، فيضرس منها.

البذل والعطاء

ويؤكد نعيمة معنى المنح والعطاء عند المُبدع، والكرم والجود، وهو هنا جودٌ من النفس، بل هو فناء وتضحية، فيقول[4]: **"محراثُك مِن حديد، ومحراثي مِن قَصَب، وحقلُك مِن تراب، وحقلي من ورق، فكلانا مزارع، وما الفرق إلا في أنك تبذر من كفك، وأنا أبذر من قلبي، فتشتغل لتأكل، وأشتغل لأؤكل"**، فالأديب يبذر مِن قلبه، ومن فكره، ومن روحه، ونتاجه الكلمة، وهو لا يجني شيئًا، وبذل النفس أعلى درجات التضحية.

ويؤكد مرة أخرى معنى البذل والعطاء، فيقول[5]: **"يا للعجيبة! أزرَعُ قلبي على الورق، فينبُتُ في قلوب الناس"**، ويدلّ كلامه على ثقة بأن ما يبذره في قلوب الناس يثمر ولا يضيع، فهو يعطي من قلبه، وما خرج من القلب، وقع في القلب.

وفي هذا كله دلالة على قيمة الكلمة، وأهميتها، ولا سيما إذا كانت مكتوبة، وهي شاهد على كاتبها، وهذا الشاهد باقٍ على مر العصور، بل الكلمة المكتوبة شاهدان، يقول نعيمة[6]: **"كلمة مكتوبة شاهد بلسانين"**، فالكلمة المكتوبة وثيقة مدوَّنة، لا يمكن تزويرها، أو تكذيبها، وسيظل كاتبها مسؤولًا عنها حتى بعد موته، لأنها مبذولة للمتلقين من بعده، ولها تأثير فيهم، واستعار نعيمة كلمة لسانين،

للدلالة على قوة الكلمة المكتوبة، فهي بمنزلة الشاهدين: حرفها المكتوب شاهد، وقراءتها شاهد، بخلاف الكلمة المنطوقة التي قد تذهب في أدراج الرياح.

ومن الطريف بالمقابل أن يشبه الشاعر محمود غنيم محراث الفلاح وهو يحرث الأرض ويخط فيها الخطوط بالشاعر، وإذا الأرض قد أصبحت قصيدة ينظمها الفلاح بمحراثه، وفي ذلك يقول[7]:

يخطط الأرض في نظم وإتقان
كأنّه ريشة بيد فنان
تلك السطور سطور بات ينقشها
في صفحة الأرض بالمحراث ثوران
ما أجمل الأرض والمحراث بنظمها
قصيدة ذات تقطيع وأوزان

وقد وصف الجاحظ الكِتَاب فأطال في وصفه وأسهب، ومما قاله في الكِتاب[8]: "نِعْمَ الذُّخْرُ والعُقْدة هو، ونعم الجليسُ والعُدَّة، ونعم الأنيسُ لساعة الوَحدة، ونعم القرين والدخيل... والكتاب وعاءٌ مُلِئَ علماً، وإناءٌ شُحِن مُزَاحاً وجِدّاً؛ وإن شئتَ ضَحِكْتَ مِنْ نوادِرِه، وإن شئتَ عَجِبتَ من غرائبِ فرائِدِه، وإن شئتَ ألهتْك طرائفُه، وإن شئتَ أشجَتْك مواعِظُه... وَمَنْ لَكَ بِوَاعِظٍ مُلْهٍ، وبزاجرٍ مُغرٍ، وبناطق أخرسَ، وَمَنْ لَكَ بشيءٍ يَجْمَعُ لَكَ الأَوَّلَ والآخِر، والناقص والوافر، والخفيَّ والظاهر، والرفيعَ والوضيع، والغثَّ والسمين، ومتى رأيتَ ناطقاً ينطِق عن الموتَى، ويُترجمُ عن الأحياء".

وإذن فالكلمة المكتوبة أمانة في عنق كاتبها، يتحمل مسؤوليتها، لأنها باقية على مَرِّ العصور، وتتابُع الأجيال، وهي مؤثرة فيهم، وأثرها باق.

ألم الكتابة والإبداع

ويشير نعيمة إلى معاناة المبدع الجسدية والنفسية والروحية والفكرية في الكتابة، فيقول[9]: "**كلّما بَرَيْتُ قلمي، براني**"، فالكتابة عمليةُ حَتٍّ من الجسم، واحتراقٍ، ومنْحٍ من الذات، وليس ما هو أدق من تلك الصورة المبدعة، فالقلم يبريه الكاتب ليكتب به، ولكن القلم في الوقت نفسه يبري صاحبه، دلالة على الألم والمعاناة، وتبدو عملية البري مستمرة، ومتجددة، ولا تقود إلى فناء القلم، أو انتهائه، بل تقود إلى كتابة جديدة، وفي هذا دلالة على أن القلم لا ينفَدُ، وأن الإبداع لا ينفد، بدليل أن نعيمة لم يقل كلّما بريته نقص واضمحل أو فني، كما هو متوقع، وإنما قال: براني، وهنا يتحقق كَسْرُ التوقع، ويتحقق التماهي بين الكاتب والقلم، والقلم يُبرَى من أجل

كتابة جديدة، وكذلك يبرَى الكاتب، أي يتألم ويتعذب، ليكتب ما هو جديد، وكلاهما لا يفنيان.

ومن قبل تكلم أبو تمام على الإبداع، فأكَّد أنه لا ينفد، لأنه نتاج الفكر، وكأنه سُحُبٌ تعقبها سحب، والعطاء يستمر ويتجدد، على الرغم من أن حياضًا كثيرة قد مُلِئت من الشعر في العصور الخوالي، يقول أبو تمام[10]:

وَلَو كانَ يَفنى الشِعرُ أَفناهُ ما قَرَت

حِياضُكَ مِنهُ في العُصورِ الذَواهِبِ

وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقولِ إِذا اِنجَلَت

سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبَت بِسَحائِبِ

وأشار إلى الألم في ساعة الإبداع كثير من الأدباء والشعراء، ومنهم الفرزدق إذ يقول[11]: "قد عَلِمَ الناس أني فَحْلُ الشعراء، وربما أتتْ عليَّ الساعة لَقَلْعُ ضِرْسٍ مِن أضراسي أهونُ عليَّ مِنْ قول بيتِ شعر"، فالشاعر يشبِّه نظم بيت من الشعر باقتلاع الضرس، وهي حالة محدودة، جزئية خاصة، يزول فيها الألم بكتابة البيت، أو اقتلاع الضرس، أما عند نعيمة فالألم مستمر، وفيه عطاء متجدد.

وقد ألحّ الشعراء الرومانتيكيون على موضوع الألم، فالشاعر لا يمكن أن يبدع إلا إذا اكتوى بنار الألم، يقول ألفريد دي موسيه[12]: " لا شيء يصيِّرنا أكبرَ مما نحن عليه مثلُ ألمٍ كبير".

وثمة ألم من نوع آخر، وهو مسؤولية الكلمة التي سيكتبها المبدع، يقول نعيمة[13]: **"ما أصعبَ أن تسوِّدَ ورقةً بكلماتٍ حَرِيَّةٍ بأنْ تُقْرَأ"**، فالكلمة الحق الجديرة بأن تقرأ ليست بالكلمة السهلة، هي صعبة، لأن فيها الحقيقة، وفيها المواجهة، وهي صعبة لأن آلية التعبير الفني والجمالي عنها صعبة، وتحتاج إلى جرأة وتضحية، وتحتاج إلى فنٍّ جديد متميِّز مختلف عما سبق.

وقد أكد الصعوبة كثير من الشعراء، ومنهم الحطيئة حيث يقول[14]:

فَالشِعرُ صَعبٌ وَطَويلٌ سُلَّمُه
إِذا اِرتَقى فيهِ الَّذي لا يَعلَمُه
زَلَّت بِهِ إِلى الحَضيضِ قَدَمُه

ويبدو كلام الحطيئة على الصعوبة أقربَ إلى أن يكون متعلِّقًا بالناحية الفنية، وهو أمر لا يخلو في الحقيقة من صعوبة، ولعل الناحية الفنية هي الأصعب. وأعاد نعيمة القول على ألم الإبداع في كتابه الثاني، فقال[15]: **"بين القلم والألم صلةٌ كتلك التي بين اللحمِ والدم"**، وتؤكد الومضة حقيقة المعاناة في الكتابة، فهي ألم في الجسم والروح والفكر والوجدان.

قلق الإبداع

يعاني المبدع دائمًا من قلق الإبداع، فهو يكتب، وينشر، ويتراكم ما يكتبه، ويتراكم ما ينشره، وفي لحظة من اللحظات يسأل نفسه: ما النتيجة؟ ولعل المتلقيَ نفسَه يسأل مثل هذا السؤال أيضًا، يقول نعيمة[16]: "**حروفٌ... فمقاطِعُ... فكلماتٌ... فعبارات... ففصول... فكُتُبٌ... فمكاتبُ ..والنتيجة؟**"، والسؤال مفتوح على احتمالات كثيرة، وهو سؤال للمبدع وللمتلقي، يطرحه كلٌّ منهما، في كل آن، والسؤال عن النتيجة لا يُقصَدُ منه النتيجة المادية ولا المعنوية، فحسب، بل يُقْصَدُ منه النتائج كلّها، ولعل أهمها السؤال عن الغاية من الوجود نفسه، وقد عبَّر عن هذا القلق الشاعر عمر أبو ريشة، فقال[17]:

لِمَنْ تعصِرُ الروحَ يا شاعرُ
أما لضلال المنى آخرُ
ألِلحبِّ؟ أينَ التفاتُ الفتونِ
إذا هتفَ الأملُ العاثرُ
أللهوِ؟ كم دميةٍ صغتها
ومزَّقَها ظفرُك الكاسرُ
أللمجدِ؟ ماذا يحس القتيل
إذا ازورَّ أو بَسَمَ العابرُ
أللخُلدِ؟ كيف تردُّ الذئابَ
وقد عضَّها جوعُها الكافرُ
رويدَك، لا تسفَحَنَّ الخيالَ
ببيداءَ ليس بها سامِرُ
أما يُرْقِصَ الكونَ في صمتِه
كما يُرْقِصُ الحيةَ الساحرُ؟
دعِ الحُلْمَ يخفق في ناظريك
فموعدُه غدُكَ الساخرُ

والشاعر يذكر عدة غايات لإبداع الشعر، ثم يراها جميعًا هباء، ويسخر من المستقبل، ويشعر بالعبث واللاجدوى، في حين يترك نعيمة للمتلقي أفق التخيل مفتوحًا، على إجابات لا نهاية لها، ولكنه قدم إجابة عامّة، فقال[18]: "**لماذا أكتب؟ لتراني فيَّ، وأُراني فيك**"، والإجابة ذات طابع إنساني، تدلّ على مجرد الرغبة في التواصل مع الآخر، ومعرفته من الداخل، وفي العمق. ومع طرح السؤال يظل المبدع يبدع، ويظل المتلقي يتلقّى، ولا يتوقف السؤال، وفي كل لحظة يتحقق الجواب، وفي كل لحظة يُعاد السؤال.

السخرية من النقاد

يعاني المبدع في كل عصر من تنكُّر النقّاد، وعدم تقديرِهم له،

ولذلك يحمل نعيمة عليهم، ويرى أنهم لا يقدّمون نقدًا، وإنما يكشفون عما في أنفسهم من ضيق وتوتر، ينفّسُون عنه بنقد المبدع، وفي ذلك يقول[19]: **"في صَدْرِ كل ناقدٍ كُرْبَةٌ يفرِّجها على حساب غيره، والغريب أن تفريجَ مِثْلِ هذه الكُرَبِ قد بلغ عندهم مرتبة الفن"**، وقد جاء تعبيره في الومضة مباشرًا، حادًّا، يدل على استياء وقهر، وقد استعمل لفظ كُربة، ليدل بصورة غير مباشرة على ما قد يكون في نفس الناقد من حسد أو بغض أو كره، وهو يعمِّم، ويُلقي حُكمًا قاسيًا، ولا يستثني أحدًا.

وكان نعيمة نفسه قد مارس النقد في كتابه الغربال عام 1923، وتحدّث في المقالة الأولى من الكتاب عن النقد والنقاد، وسخر من النقاد، وافتتح المقالة بالمثل القائل[20]: "مَنْ غربلَ الناس نخلوه"، ثم أضاف: "إذن، ويلٌ للناقدين، ويلٌ لهم لأن الغربلة دِينُهم ودَيْدَنُهُم، فيا لَبُؤسِهم يوم ينظرون من خلال ثقوب غرابيلهم فيَرَوْنَ أنفسَهم نُخالة مرتعشةً في ألوف المناخل، إذ ذاك يعلمون أيَّ منقلب ينقلبون، يندمون ولاتَ ساعةَ مَنْدَمٍ"، ثم يدعو إلى التمييز بين النصّ ومبدعه، فيقول[21]: "مُهِمَّةُ الناقد، إذن، هي غربلةُ الآثار الأدبية، لا غربلة أصحابها"، ثم يقدّر الناقد حقَّ قدْرِهِ فيقول في المقالة نفسها[22]: "الناقدُ هو مبدع ومولِّد ومُرْشِد مثلما هو مُمَحِّص ومُثَمِّنٌ ومُرَتِّب، وهو مُبدع عندما يرفع النقابَ في أَثَرٍ ينقُدُه عن جوهرٍ لم يهتدِ إليه أحدٌ"، ونعيمة في كتابه "الغربال" لا يناقض نفسه، فهو في البدء يتحدَّث عن نوع من النقاد، أو نوع من النقد، ثم يعود فيدعو النقد والنقاد إلى التمييز بين النص ومبدعه، وأن يكون النقد منصبًّا على النص لا على الشخص، وأخيرًا يوضح مُهِمّة الناقد ومكانته.

وعلى مرِّ العصور عانى كل المبدعين من سوء التقدير، وعانى الكبار منهم والمشهورون من الهجوم أكثر مما عانى المغمورون، وأحسُّوا جميعًا بالقهر والغضب والنقمة، وسخروا ممَّن ينتقدهم، ومن ذلك قول المتنبي[23]:

أرَى المُتَشاعِرينَ غَرُوا بِذَمّي ... ومَنْ ذا يَحْمَدُ الدّاءَ العُضالا

ومَنْ يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَريضٍ ... يَجِدْ مُرّاً بِهِ الماءَ الزُّلالا

وقالوا هَلْ يُبَلّغُكَ الثّرَيّا؟ ... فقُلتُ نَعَمْ إذا شئتُ استِفالا

فهو يرد على حساده من الشعراء، ويرى نفسه كالمرض العُضال بالنسبة إليهم، لذلك كيف سيُعجبون به، ثم يصِمُهم بفساد الذوق، وأخيرًا يسخر

منهم، إذ سألوه: هل ستبلغ نجوم السماء بشعرك؟ فقال لهم: أنا فوق النجوم، وإذا أردتُ الوصول إليها، فعليَّ النزول إليها.

السخرية من المتلقِّين

ويسخر نعيمة من المتلقّين الذين لا يعرفون قيمة ما يقرؤون، فيقول[24]: "**ما تفهمه من كلامي هو لك، وما لا تفهمه فهو لغيرك**"، ويدل كلام نعيمة على سخرية من تفاوت المتلقين في استيعاب ما يقرؤون، وفي قدرتهم على الفهم، وقديما قال المتنبي[25]:

وَكَم مِن عائِبٍ قَولاً صَحيحاً
وَآفَتُهُ مِنَ الفَهمِ السَقيمِ
وَلَكِن تَأخُذُ الآذانُ مِنهُ
عَلى قَدرِ القَرائِحِ وَالعُلومِ

وأكد نعيمة المعنى نفسه فقال[26]: "**لكل كلمة أُذُن، ولعل أذنك ليستْ لكلماتي، فلا تتَّهِمْني بالغموض**"، ثم سَخِرَ من سوء التقدير، وأشار إلى أنه يُعْلِي من قَدْرِ المتلقي، ويخاطبه مخاطبة الند للند، وإذا كان هذا المتلقي ليس جديرًا بهذا التقدير، فليس الذنب واقعًا إلَّا على المتلقي، الذي هو أقل مستوى، وفي هذا تعريض غير مباشر، ونقد لا ذرع، وفيه أيضًا اعتداد بالنفس، يقول نعيمة[27]: "**ما ذنبي إذا ما رأيتُكَ أكبرَ ممَّا ترى نفسك، فكلمتُكَ كما يليق أن يكلِّمَ النِّدُّ نِدَّه**".

ومشكلة التلقي وسوء الفهم من المتلقي أو عدم التقدير مشكلة إنسانية ليست بالجديدة، عانى منها الأدباء على مر العصور، ويُرْوَى أن أحدهم قال لأبي تمام: "لم تقولُ ما لا يُفْهَم، فأجابه: ولم لا تفهم ما يقال؟"، بل لَقِيَ أبو تمام مِنَ العَنَت ما هو أكثر، رَوَى أبو بكر الصولي في أخباره[28]: "سُئِل دِعْبِل عن أبي تمام، فقال: ثُلُثُ شعرِه سرقة، وثلثه غَثٌّ، وثلثه صالح"، وقال ابن الأعرابي عن شعر أبي تمام: "إن كان هذا شعرًا فما قالتْه العرب باطلٌ".

وقد علَّق بول فاليري على مشكلة التوصيل والتلقي، فقال[29]: "كل ما يستطيعه الفنان هو أن يهيِّئَ شيئًا مِن شأنِه أن يولِّد في فِكْرِ شخص غريب نوعًا من التأثير، ولكن لن نجدَ أبدًا وسيلة تسمح لنا بالمقارنة بين ما حدَث في فِكْرِ كلٍّ منهما، بل هناك أكثر من ذلك، فلو أن ما يحدُث في فِكْرِ الواحد منهما ينتقل بصورة مباشرة إلى الثاني لانهار الفن بأجمعه، وانعدمت كل تأثيراته".

السخرية من الكُتَّاب

ويسخر نعيمة من الكُتَّاب الذين يبالغون في مؤلفاتهم باستعمال الألفاظ الصعبة، واصطناع العبارات المعقدة، ولا يملكون من الثقافة غيرَ ثقافةِ المُعجم، وهو ينالهم بقوله[30]: "أمَّا

سمعتَ بالذي طبخ القاموسَ وأكلَه ليصبح كاتبًا؟ لقد مات المسكينُ بعُسْر الهضم، وما استطاع أن يكتب حتى وصيته"، ويؤكد نعيمة أن أمثال أولئك لا يحسنون كتابة ما ينفع، ثم يشير إلى أناس يكتبون، ولكن لا لشيء، إلا لينشروا جهلهم، فيقول[31]: **"كمْ مِن الناس صرفوا العمرَ في إتقان فنّ الكتابة ليُذيعوا جهلَهم، لا غيرَ"**، ويسخر من بعض الكُتُب، فيقول[32]: **"لكل كتاب قارئ ولو كاتبه"**، ثم يسخر من بعض الكتب التي لا فصاحة فيها سوى البياض، فيقول[33]: **"كمْ كتابٍ أفصح ما فيه بياضُه"**. ويعود نعيمة في كتابه الثاني إلى السخرية ممن لا يجيدون سوى الحذلقة وإظهار البراعة اللغوية، فيقول[34]: **"اعذرني، فأنتَ لو حفظتَ القاموس عن ظهر قلب، ثم طحنتَه وأكلتَه، لَمَا صرْتَ كاتبا"**.

وما تدلُّ عليه أقوال نعيمة هو السخرية في الحقيقة من الكتب التافهة التي لا تقدم جديدًا، ولا يصدُق المؤلف في وضعها، ولا يحترم قارئه، وقد عرض الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه "قشور ولباب" [35] مقالةً للكاتب الإنكليزي جون رسكن تحدث فيها عن الكتب، وأشار إلى أن القيمة ليست في الخلود، إنما القيمة في أن يكون لدى الكاتب ما يقوله، وما يظن أنه حقٌّ ونافع وجميل، ثم يرى رَسْكِنْ أنه مِن السُّخف أن يُضِيعَ المرءُ وقته في قراءة كُتُبٍ ليست من هذا النوع، ويدعو القارئَ إلى أن يُحْسِنَ اختيار الكُتَّاب الكبار، وأن يُفيدَ منهم، فيقول[36]: "يجب أن تحب هؤلاء الناس، إذا أردتَ أن تكون بينهم، ولكي تحبَّهم فلا بدَّ أن تكون لديك الرغبةُ الصادقةُ في أن يعلِّموك، وأن تُعِدَّ نفسك للدخول في أفكارهم، ولاحِظْ أني أُشير إليك بالدخولِ في أفكارهم، ولا أقول لك أن ترى أفكارك منطوقةً بلسانهم، فإنْ لم يكُنْ كاتبُ الكتاب أحكَمَ منك، فلا حاجة بك إلى قراءته، وإن كان، فستجد تفكيرَه يخالِفُ تفكيرك في نواح كثيرة".

إن نعيمة يطمح إلى كل ما هو جميل في الحياة، وفي الكتابة، على حدٍّ سواء، بل يطمح إلى الجمال الخيالي الأسطوري، متمثلا في أدونيس وعشتار، وفي الكتابة، فيقول[37]: **"ليس مِن العدْل في شيء ألا تَرْضَوْا من الكُتَّاب بأقلَّ من الآيات البيِّنات، وأن ترضَوا منَ الوالدين ببنينَ وبناتٍ، أقلَّ جمالًا من أدونيس وعُشتار"**. ولكن، على الرغم من كل ما تقدم من نقد للكُتّاب، فإن نعيمة يقول في ومضة[38]: **"كلُّ كاتبٍ مولِّدٌ، حتى الذين فِكْرُهُم أعقمُ مِن بغلة، وخيالُهم أضيقُ مِن شقِّ قصبتهم"**، والتناقض واضح في

هذه الومضة مع ما قاله في الومضات السابقة، ويمكن تعليله بكتابة الومضات في أوقات متباعدة، أو بنزعة نعيمة الإنسانية، واحترامه كلّ ما يبدعه الإنسان.

وإذا كان في كتابه الأول قد طالب المبدعين ألا يُنجبوا ما هو أقل من الآيات البينات، فإنه في كتابه الثاني يذهب إلى شيء من القَدَرية والتسليم، فيقول[39]: "**قلمٌ أسودُ وورقة بيضاء، يالها دنيا مِنَ السحر، فقد يُنْجِب الاثنان إذا تزاوجا حروفًا تنوء بالبلاهة والتفاهة، وقد يُنجبان حروفًا تُشِعُّ ذوقًا ونورًا**"، ولذلك لا حيلة للكاتب فيما يكتب، والأمر عائد إلى سر كأنه السحر، ولعل الأمر عائد إلى موهبة الكاتب وثقافته وتجاربه، لا إلى رغباته أو قدراته وحدها.

وعلى الرغم من كل ما تقدَّم، فإن نعيمة يقدّر الكتاب، لِمَا فيه مِن فِكْر وإبداع، فهو يقول في ومضة من ومضات كتابه الثاني[40]: "**سارق الكتاب مغفورٌ له خطيئتُه، أمّا حارقُ الكتاب فملعونٌ في هذه الدنيا، والآخرة**"، وذلك لأن من يسرق الكتاب إنما يسرق ليقرأ، أما من يُحرق الكتاب فهو يحاول إعدام فكر، وإن كان حقيقة لا يستطيع.

الشهرة والخلود

ويدفع المبدعَ إحساسُه بالغربة في مجتمعه وعصره، وشعورُه بأهمية ما يبدع، إلى التطلُّع نحو الخلود، وقد يمازج هذا قدْرٌ غيرُ قليل من السخرية ممَّنْ لا يقدِّرون المُبدع في عصره، وقد عبَّر نعيمة عن هذا، فقال[41]: "**لا تعتَبْ إذا ما كلَّمْتُ غيرَك اليومَ، ولم أكلِّمْكَ، فسأكلِّمك في القرن الثلاثين أو الأربعين**"، فهو يرى أنه يكتب للأجيال القادمة.

وفي الحقيقة عندما يكتب الكاتب فهو يتصور في ذهنه قارئًا يتوجّه إليه، أو قُرّاء، حتى لو كان يكتب سيرته الذاتية أو مذكراته، وهذا التفكير لا شعوري، راسخ في الأعماق، وأي كاتب من غير شك يتطلع إلى أن يصل إلى القراء، ويسعى في الوقت نفسه إلى كتابة ما هو جديد، وهو يدرك لا شعوريًّا أن القراء المعاصرين لن يقبلوا هذا الجديد، فكأنه يكتبه للأجيال القادمة.

يقول بول فاليري[42]: "عندما يبدأ (الأديب) بالتفكير في عملٍ فني يبدأ بحسابِ التأثيرات الخارجية، إنها مشكلة في التكيُّف تطرح نفسها عليه، فهو يهتمُّ عن وعيٍ أو غيرِ وعي بالأشخاص الذين سيتأثرون بعمله، ويكوِّن لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين

يتّجه إليهم، كما يتصوّر من ناحية ثانية الوسائل التي يُمْكِنُه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التأثير".

ولا يفكر الكاتب في الخلود أو لا يقول إني أكتب للأجيال القادمة إلا حين يصطدم بمجتمع لا يقدّره، فيجعله يحس بالغربة، وهذا ليس غريبا حتى على الشعراء الذين حقّقوا في حياتهم الشهرة، وكان المتنبي قد عانى من المشكلة نفسها، ورأى أنه سيد الكلمة، ولكنه مع ذلك يحس بالغربة في قومه، وفي ذلك يقول[43]:

أنا تِربُ النَدى وَرَبُّ القَوافي

وَسِمامُ العِدا وَغَيظُ الحَسودِ

أَنا في أُمَّةٍ تَدارَكَها اللَـه

غَريبٌ كَصالِحٍ في ثَمودِ

وبالمقابل يسخر سومرست موم من الخلود، فيقول[44]: "إن الخلود بالنسبة إلى الإنتاج الأدبي لا يتجاوز في أية حال بضعَ مئاتٍ من السنوات، ولا يزيد بعد ذلك إلا نادرًا عن كونه خلودًا في حُجْرَةِ الدرس".

ويحذّر نعيمة من استعجال الشهرة، لأن الانتشار السريع للشهرة، يؤدي إلى سرعة النسيان، فيقول[45]: **"لا تستعجلِ الشُّهرة إليك، لئلا تستعجِلَها عنك"**، والذي يقود إلى استعجال زوال الشهرة هو الكسل والبلادة والاطمئنان إلى الشهرة بنشر الغش، فللشهرة مخاطرها.

وفي نفس كلِّ مَن يكتب نزوعٌ نحو الشهرة والخلود، ولا يمكن إنكار ذلك، ولعل المتنبي كان أكثر الشعراء حماسة لهما معًا، وهو القائل[46]:

وما الدهرُ إلا مِن رُواة قصائدي

إذا قلتُ شعرًا أصبح الدهر مُنشدا

فسار به مَن لا يسير مشمِّرًا

وغنَّى به مَنْ لا يُغَنِّي مغرِّدا

وأعاد نعيمة الكلام على الشهرة في كتابه الثاني فقال[47]: **"رُبَّ شُهرة جاءت عروسًا مجلُوَّةً في الصباح، فإذا بها عجوزٌ شمطاء في المساء"**، وهكذا فقد تنقلبُ الشهرة على صاحبها، إذ يُروَى فيما يُروَى أن شهرة المتنبي كانت سببَ مقتلِه، فقد حاول الفرار من قاطع الطريق فاتك الأسدي، ولكن أحد مواليه ذكّره ببيت شعر كان قاله، فَكَرَّ عائدًا، فكان سببَ مقتله، وهو قوله[48]:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح القرطاس والقلم

وفي الحقيقة لا يَعيب المبدعَ بحثُه عن الشهرة والخلود، فهذا هو دأب البشر جميعًا، فكل الناس يبحثون عن

الشهرة والخلود، بالمال أو الأولاد أو العقارات أو المخترعات والمكتشفات أو الأعمال الفذة النادرة، ولعل الإبداع الفني والأدبي من أسمى أشكال السعي إلى الشهرة والخلود.

تمجيد الطبيعة

يمجِّد نعيمة الطبيعة، ويرى فيها التعبير الفني الجميل، فأجمل الشعر هو شعر الطبيعة، ويراه مُتَجَلِّيًا في الشجر، فيقول[49]: "**شِعْرُ الأرض أشجارُها**"، والعبارة مكثفة جدًّا، وهي تعبِّر عن جمال الإبداع الإلهي. ومن تمجيد الطبيعة قوله[50]: "**وبثثتُ الريحَ بأوراقي، فحملتْ بعضَها إلى الجبل وبعضَها إلى الوادي وبعضها إلى البحر، وحملَتْ وُريقةً ما عليها غيرُ كلمةٍ الخمر إلى عُشّ بلبل في الياسمينة فوق رأسي، فقلتُ للريح: مرحى، مرحى، لأنتِ أحذقُ ناشرٍ، عَرَفْتُه حتى اليوم**"، فهو يرى الطبيعة خيرَ ناشرٍ لكلمته، لأنه يثق بعفويتها وصدقها، ولأن مادَّته الإبداعية من الطبيعة نفسها، فهي خير حامل لكلمته.

ويرى الطبيعة متعةً للتأمل، وهي في عينه أَجَلُّ من أن تُوصَف، لأنَّ الوصْف لن يفِيَها حقَّها، فيقول[51]: "**بماذا عساني أُجيب القائلين لي: صِفْ لنا الربيع؟**"، وبذلك يكون نعيمة قد عبر عن مشكلة فنية عالجها كثيرٌ من النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال، منذ أفلاطون إلى اليوم، فمنهم مَن يرى الطبيعةَ أجمل من الفن، لأنها عفوية وهي الأصل، وأن الفن تقليدٌ لها ومحاكاة، على نحو ما يقول أفلاطون، ومنهم مَن يرى أن الفن يُكَمِّل جمال الطبيعة، ويزينها، ويدل على عبقرية الإنسان.

وعن تمجيد الطبيعة يقول زكريا إبراهيم[52]: "وربّما كان أول مذهب فلسفي حديثٍ نجد فيه أعلى صورةٍ مِن صور تمجيدِ الطبيعة هو مذهب روسُّو"، ثم ينقل قول إدوين جلاسجو[53]: "إن الجمال على نحو ما تقدِّمه لنا الطبيعة لَهُوَ أسمى بكثيرٍ مِن كلِ ما يستطيع الفنان أن يجمَعَه أو أن يؤلِّفه"، ويرى برجسون أن أي تعبير فني جمالي عن الطبيعة هو مقصِّر عن الجمال الطبيعي، ويعبِّر عن هذا بإيجاز، فيقول[54]: "تأمَّلْ، ولا تفتحْ فمَك"، ودعا ألفريد دي موسيه إلى الصمت في حرم الطبيعة وتأمُّل جمالها، فقال[55]: "أنصِتْ، فالكلُّ صامت، وفكِّرْ بمَنْ تحب"، وعبَّر أبو تمام عن جمال الربيع، ودعا صاحبيه إلى تأمُّلِ مشاهدِ الجمال في الطبيعة، ثم دعا الناس إلى ترك العمل في الربيع والتفرغ لتأمُّل منظر الطبيعة، فقال[56]:

رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرُ فَهْيَ تَمَرْمَرُ

وغَدَا الثَّرَى في حَلْيِهِ يَتكسَّرُ

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ منه وبَعْدَه

صَحْوٌ يَكادُ مِنَ الغَضَارة يُمْطِرُ

يا صاحِبَيَّ تَقصَّيا نَظرَيْكُمَا

تَرَيَا وُجُوهَ الأرْض كيفَ تَصَوَّرُ

دُنْيا مَعَاشٌ للوَرَى حتَّى إذا

جُلِي الرَّبيعُ فإنَّما هيَ مَنْظَرُ

وخلافَ ذلك نجد المنفلوطي يفضّل قراءة وصْفِ الربيع على الخروج إلى الطبيعة لاستقبال الربيع، فيقول[57]: "أُحِبُّ الْجَمالَ خَيَالًا أكثر ممَّا أحبّه حقيقة، فيعجبني وصْفُ الروضِ أكثرَ ممَّا يعجبني مرآه ... كأنني أريد أن أستديمَ لنفسي تلك اللذةَ الخياليةَ، وأخاف أن تَحُولَ الحقيقةُ بيني وبينها...جاء يومُ شَمِّ النسيم، فخرج الناسُ إليه يستقبلونه ويرحبون به ترحيبَ العشاق ...فقبَعْتُ في كِسْرِ بيتي، أفتّش عن ضالَّةِ خَيَالٍ أجِدُ فيها من السعادة والهناءة ما يَجِدُه الهائمون بين ثغْرِ الحسناء وثغر الصهباء، فلَمَحْتُ بجانبي كتابَ "بلاغة العرب"، فقلتُ حسبي من الرياض هذه الزهراتُ، ومن النسائم تلك النفحاتُ". وللشاعر أحمد شوقي مُطَوَّلةٌ عنوانها: "تَحْلِيَةُ كتاب"، يعبِّر في بداياتها عن اتخاذه الكتاب بديلًا من الأصحاب، ومن ذلك قوله[58]:

أَنا مَن بدَّل بالكُتْبِ الصِّحابَا

لم أَجِد لي وافيًا إلا الكِتابا

صاحبٌ إن عِبْتَه أَو لمْ تَعِبْ

ليسَ بالواجِدِ للصاحبِ عابا

صُحبةٌ لمْ أَشْكُ منها رِيبةً

ووِدادٌ لم يُكلِّفني عِتابا

وإذا كان لشوقي والمنفلوطي أسباب نفسية واجتماعية ليعبِّرا عن هذا الموقف، أو لعلهما عبَّرا عنه في مناسبة، فإنه ليس من الغريب بعد ذلك أن نجد من الفلاسفة وعلماء الجمال مَنْ يفضِّل جمال الفن على جمال الطبيعة، لأنهم يرَوْنَ فيه إبداع الإنسان، ولأنه يكمل جمال الطبيعة، ولأنه تعبير عن حرية الفنان، وعن رؤيته الخاصة للجمال.

فقد رأى أرسطو أن الفن ليس مجرَّد محاكاةٍ للواقع، أو تقليد، وإنما هو محاكاة لِمَا يمكن أن يقع، فالمسرحية تصوِّر الناس أسوأ ممَّا هم عليه في الواقع، أو أفضل، وهو بذلك يقرِّر عنصر الخيال، ويرى للفن خصوصيته واستقلاله، يقول أرسطو[59]: "إن الشعراء يحاكُون إمَّا مَن هم أفضلُ منَّا، أو أسوأ، أو مُساوون لنا"، ثم يضيف[60]: "إن مُهِمَّةَ الشاعر

الحقيقيةَ ليست في رواية الأمورِ كما وقعتْ فعلًا، بل رواية ما يُمكن أن يقع..ولهذا كان الشعرُ أوفرَ حظًّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يَروي الكُلّي، بينما التاريخُ يروي الجزئي"، ثم جاء الرومان بعد ذلك فرَأَوا أن الأدب محاكاةٌ للأدب اليوناني، يقول هوراس[61]: "اقتَفِ أَثَرَ السَّلف، أو فلتبتَكِرْ شيئًا متجانسَ الأجزاء..ومن العسير معالجةُ موضوعٍ مطروقٍ على نحوٍ جديد، ولأنتَ أدنى إلى الصوابِ لو شَطَّرْتَ قصة طُروادة إلى فصول، مما لو أنتجتَ قصة غيرَ معروفةٍ، لا عهدَ للناس بها للمرة الأولى".

ومشكلة الإبداع في الحقيقة شائكة جدًّا ومعقدة، ولذلك ليس غريبًا ما يقوله هوراس، أو المنفلوطي، فالإبداع يقوم على ثلاثة عناصر، الموهبة، وتجارب الحياة، والثقافة، ولا بد من تلازم العناصر الثلاثة، ولا يُغني أحدُ العناصر عن أيِّ عنصر آخر، وقد يُظَنُّ أن الشعراء القدامى لم يكونوا مثقفين، فهذا غير صحيح، إذ نعني بالثقافة معناها العام، فقد كان الشاعر يأخذ الشعر عمَّن حوله من الشعراء، ويحفظه، ويتعلّمه، ومن ذلك على سبيل المثال كعب بن زهير، فقد نشأ في أسرة كلُّ أفرادها شعراء[62]، وفي ديوان زهير[63] خبَرٌ مطوَّل يروي عن تعليم زهيرٍ ابنَه كعبًا نظمَ الشعر، فقد سمع زهير أن ابنه، وهو غلام صغير، كان يقرض الشعر، فزجره، عدة مرات، خوفًا من أن يأتي بما هو غير جيد، ثم بدأ يخرج به إلى البادية، فيرتجز زهير بيتًا، ويطلب من كعب أن يُجيزه، أي أن يأتي ببيت آخر يُتِمُّ به معناه، وظل هذا دأبه، إلى أن اطمأنّ إلى شعر ابنه، فسمح له بنظم الشعر.

وإذا دل هذا على شيء فإنه يدل أنه لا بدَّ للمبدع من ثقافة، ولا تُغْنِي عن الثقافة تجاربُ الحياة ولا الموهبة، وليس الإبداع نتاجَ تصوير الواقع، يقول زكريا إبراهيم[64]: "لأننا إذا نظرنا إلى نقطة البداية في حياة كل فنان، فإننا لن نجد فنانًا واحدًا قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة، كما وقع في ظن الكثيرين"، وكما قال أندري مالرو[65]: "إن حياة كل فنان إنما تبدأ بالنقل عن لوحات كبار المصورين أو محاكاة أسلوب غيره من كبار الفنانين، ولا شك في أن هذا النقل هو في صميمه ضَرْبٌ من المشاركة، ولكنها ليست مشاركة في الحياة، بل مشاركة في الفن، ولا يصبح المرء فنانًا أمام أجمل امرأة في العالم، بل أمام أجمل لوحة فنية".

وقد وضَّح هذا شارل لالو فقال[66]: "إن مُهِمّةَ العمل الفني هي على الدوام أن

يخلق عالمًا خياليًّا، وظيفتُه الأولى أن يختلف بحكم هدفه عن عالمنا هذا، اختلافًا ينقلنا إلى عالم لا يعدو أن يكون خُرافة خلقها القلم أو الفرشاة... وقد يكون الجميل أحيانًا في ميدان الفن هو روعة الكذب، وهو على الدوام روعة اللاواقع"، وقديمًا قال الأجداد[67]: "أعذب الشعر أكذبه"، وهم يقصدون الكذب الفني لا الأخلاقي، أي يريدون الخيال الذي يبتكر ما يختلف والواقع.

والخلاصة، كما يقول زكريا إبراهيم[68]: "إن علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالمسود، أو علاقة الصورة بالمرآة، وإنما هي علاقة العالَم الطبيعي الزائل، بذلك العالم الإنساني الذي يلتمس الخلود عبر الصورة المخلوقة....إن عالم الفن هو أولًا وقبْل كلِّ شيء عالم إنساني يفلت من طائلة الطبيعة ولا يخضع في معاييره لأحكام الواقع".

ويظل نعيمة على تمجيده الطبيعة، فهو يراها المثل الأعلى للجمال والإبداع، لا لشيء، إلا لأنها من إبداع الخالق، فهو المصدر الأول للجمال، وهذا ما يعبّر عنه نعيمة في كتابه الثاني حيث يقول[69]: **"هذا الكون بأبعاده اللامتناهية هو لوحةٌ رائعة، رسمتها ريشة فنان لا نراه، ولأننا بأبصارنا الحسيرة لا نستطيع أن نتناولَ منه غيرَ زاويةٍ ضئيلة جدًّا، فنحن لا ننفكُّ ننتقِدُ الرسمَ والرسَّام ونحاول أن نُصْلحَ ما يبدو لنا نقصًا في الرسم وفي التصميم، فكأننا نصحِّح نورَ الشمسِ ونارَها بنور عُود ثقاب ونوره".**

غاية الغايات

يعبِّر نعيمة عن أسمى غايات الإبداع وهي: الله، لأنه الغاية النهائية، ولأنه المصدر الأول للجمال، وحين يعي المرء هذه الغاية، تطمئن نفسه، وترضى، يقول نعيمة[70]: **"لقد كان أمسي نهارًا مُثمرًا حقًّا، فما نطَقْتُ فيه بكلمة، ولا سطَّرْتُ غيرَ كلمة واحدة، وهي الله"**، فالعلَّة الأولى والأخيرة للوجود هي الله، وهو الغاية، ولذلك تطمئن نفس نعيمة، وترتاح، ولو لم يخُطَّ سطرًا سحابة يومه، ويكفيه أنه نطق بكلمة واحدة هي الله، لأنه هو الكل في الكل، وكل ما عداه متاع زائل، يقول لبيد بن أبي ربيعة العامري[71]:

ألا كُلُّ شيءٍ ما خَلا اللّهُ باطِلُ

وكلُّ نَعيمٍ لا مَحَالَةَ زائِلُ

ويقول كانط[72]: "يجب أن نفترضَ سببًا أخلاقيًّا للعالَم، هو مُبْدِع العالَم، لكي نضع أنفسنا أمام غاية نهائية، تتفق مع القانون الأخلاقي،

وبقدر ما تكون هذه الغاية النهائية ضرورية، لهذا وللسبب نفسه، تكون ضرورية أيضًا لافتراض الأول، أعني أن الله موجود"، ولذلك مَن رضي بالله اطمأنت روحه واستغنى عن العوارض والترهات.

ويدلّ نعيمة على إيمان شفيف، ونفس مطمئنة، قائمة على التسليم والرضا، وهو نوع من التصوف العرفاني لا البرهاني، فيقول[73]: "**كسرتُ قلمي مرتين، مرة عندما حاولت أن أحلّلَ إيماني بالله، وأخرى يوم حاولتُ أن أحلّلَ إيماني بنفسي، أما اليوم فقد جمعتُ كِسَرَ قلمي، وجَبَرْتُه، فعاد قلمي أقوى ممّا كان، وهو في شُغْلٍ عن التحليلِ بالتسجيل**"، لقد أقلع نعيمة عن تحليل نفسه وتحليل إيمانه، واطمأن إلى التسليم، وأخذ بتسجيل مواجده وتأملاته، وهذه الومضة تتكامل مع الومضة السابقة، ويشف نعيمة في كل ما يكتب عن روح إيمانية، ونفس راضية مطمئنة.

وبهذه الروح الصوفية التي تملك نظرة كلية إلى الكون، وتدرك عظمته، وتؤمن بما وراء الطبيعة والمادة، يختم نعيمة كتابه الثاني بهذه الومضة[74]: "**ما من كِتاب يبتدئ بأولِ كلمة فيه، وينتهي بآخر كلمة، بل تبقى قبل الكلمةِ الأولى وبعدَ الأخيرة كلماتٌ وكلماتٌ، جالت في خاطر المؤلف، ولكنه لم يسجلها، وهذه لا يستطيع حتى المؤلف أن يعطي عنها جوابًا**"، وهكذا، فالإبداع مثل هذا الكون في عظمته، له أول وليس له آخر، وكل كتابة هي جزء بسيط من عالم الكلمات الذي هو واسع سعة الكون.

الخصائص الفكرية:

يبدو نعيمة في وَمَضاتِه المتعلقة بمشكلات الإبداع والتلقي ميّالًا إلى السخرية والانتقاد للمتلقين والنُّقّاد والكُتّاب، والكشفِ عن المثالبِ والسلبيات، وبالمقابل يؤكّد أنه يزرع في القلوب، وأن ما يزرعه يثمر، فهو واثق من أدبه، ولذلك يسميه: "كَرْمٌ على درب"، ولكنه ليس واثقًا من القارئ ولا من الناقد، وليس هذا من التناقض، بل هو من طبيعة المبدع المجدّد، إذ يثق الأديب بما يكتب، ويعجب به، ولكنه يشك في المتلقين، ولذلك يعلن أنه يكتب للقرون القادمة، ويحسّ بأن الناس في عصره لا يقدّرونه، مهما نال من تقدير، وهذه من صفات معظم المبدعين.

ومن خصائص التفكير عند نعيمة التنوع والتعدد والاختلاف، فهو يثير في "كَرْم على درب" موضوعات اجتماعية وثقافية وحضارية كثيرة، بالإضافة إلى

ما عَرَضَه البحث من مشكلات الإبداع والتلقّي، وهي بحد ذاتها متعدّدة، تتعلّق بالمتلقين والكُتّاب والمبدعين وبالكُتب وبالشهرة والطبيعة، ولا تخلو أفكاره من اختلاف، فهو يسأل في ومضة ما النتيجة من المؤلّفات، ثم يرى في ومضة أخرى أن النتيجة هي في التواصل بين المبدع والمتلقي، وهذا الاختلاف دليلُ تكامل، ولكن ثمة ومضات يظهر التناقض فيما بينها واضحًا، ومن ذلك سخريتُه من الكُتّاب، ثم تصريحُه بأن كل كاتب مولّد، ومرجع هذا التناقض إلى أن الومضات مكتوبة في أوقات متباعدة، ولم تكتب كلها دفعة واحدة، ولعله من الطبيعي أن يكون بين ومضةٍ وومضةٍ تبايُنٌ واختلاف، بل تناقضٌ، فللنفس البشرية أحوالٌ من التقلب واختلاف المزاج بين يوم ويوم.

والومضات في الكتابين متناثرة، لا تحمل عناوينَ ولا أرقامًا، لأن العنوان يحدِّد مضمون الومضة، ويُنهيه، في حين نجد أن تَرْك الومضة من غير عنوان يجعلها قابلة للفهم بطرق عدّة، والومضات غير مصنَّفة في موضوعات أو فصول، وهذا هو الطبيعي والجميل، لأنها خواطر وانطباعات، وليست بحثًا علميًّا، ولا دراسة نقدية، ولذلك أيضًا هي غير مثقلة بأقوال الفلاسفة ولا الحكماء ولا الشعراء، وإن كان في عمقها رصيدٌ كبير من الثقافة، مثلما في عمقها رصيد كبير من الانفعال والتأمل وغنى التجربة، ويعبر نعيمة في ومضاته في الكتابين عن معان إنسانية مشتركة لدى معظم المبدعين، ويصدر فيها عن حس طبيعي، وشعور إنساني عفوي صادق، وليس فيها ما يتعلق بشخصه سوى ما أشار إليه من إيمانه بالله، وحسه الجمالي هو شكل من أشكال هذا الإيمان.

وكانت ومضاته في الكتاب الثاني أكثر إيجازًا وتكثيفاً، ولكنها تثير الموضوعات والمشكلات نفسها التي أثارها في كتابه الأول، ولا يُلْحَظُ إلا قليلٌ من التعمق في الفكر، ويظل طابع السخرية وحس الانتقاد هو الغالب، مع ظهور الروح الإيمانية.

ويبقى ثمة سؤال: لماذا لجأ نعيمة إلى هذا النوع الأدبي؟ وهو الذي كتب في الأنواع الأدبية كلِّها، وحقق لنفسه الشهرة والمكانة الأدبية المرموقة؟ بل لماذا لجأ إلى الكتابة فيه مرتين، بين الأولى والثانية ما يقرب من ثلاثين عامًا؟ ويمكن أن تتعدّد الإجابات، فلعلَّه أراد أن يُوصِل أفكاره وخواطره مباشرة من أيسر الطرق وأقربها وأبسطها، ولعلَّه أراد أن يفرغ ما بنفسه من خبرات وتجارب بهذا الأسلوب المكثف المباشر الواضح ليرتاح من معاناته، على الرغم من أنه عبَّر عن كثير من هذه

المشكلات بأساليب وطرق مختلفة، وفي أنواع أدبية متعددة، أو لعله أراد أن تكون له مساهمة في هذا النوع الأدبي.

إن ومضات نعيمة محرِّضة للعقل على التفكير، وفيها كل خصائص الأدب الوجيز، أو الإبيجراما، وتظل جديرة بدراسات جديدة.

المراجع

- إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا.
- أبو تمام، **الديوان بشرح الصولي**، تح. د. خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، لاتا.
- أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة**، دار مجلة الأديب، بيروت، 1947.
- أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، 1973.
- الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تح. عبد الكريم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ج21.
- بو لعراوي، د. مختار، **مفهوم الصدق في النقد العربي القديم**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009.
- الجاحظ، **الحيوان**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2015، مجلد 1 ج 1.
- الحطيئة، **الديوان**، جمع د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
- زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، الدار القومية للنشر، القاهرة، 1964، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، 1944.
- شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، 1988، المجلد الأول، الجزء الثاني.
- الصولي، أبو بكر، **أخبار أبي تمام**، تح. خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937.
- غنيم، محمود، **صرخة في واد**، مط. الاعتماد، القاهرة، 1947.
- فاليري، بول، **الخلق الفني وتأملات في الفن**، تر. بديع الكسم، منشورات الرواد، دمشق، لاتا.

- كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم** الغانمي ، تر. سعيد ، منشورات الجمل، كلمة، أبو ظبي ـ بيروت، 2009.
- كعب بن زهير، **الديوان بشرح السكري**، دار الكتب، القاهرة، ط.ثالثة، 2002.
- لالو، شارل، مبادئ **علم الجمال**، تر. مصطفى ماهر، مر. يوسف مراد، الهيئة الامة للكتاب، القاهرة، 2010.
- لبيد بن أبي ربيعة، **الديوان**، تح. د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962.
- محمود، د. زكي نجيب، **قشور ولباب**، دار الشروق، بيروت ـ القاهرة، 1981.
- المنفلوطي، مصطفى لطفي، **المؤلفات الكاملة: النظرات**، دار الجيل، بيروت، 1984.
- موم، سومرست، **عصارة الأيام**، تر. د. حسام الخطيب، دار الفكر، دمشق، 1972.
- نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، 1989.
- نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، اختيار وتقديم سهيل الشعار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كتاب الجيب، ملحق بمجلة الموقف الأدبي، العدد 164، آذار، 2021.
- هلال، د. محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، دار العودة، بيروت، دار الثقافة 1973م.
- هوراس، **فن الشعر**، تر. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية، 1970.
- هويسمان، دنيس، **علم الجمال**، تر. أميرة حلمي مطر، مر. د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، لاتا.
- اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر- دار بيروت، بيروت، 1964.

الحواشي

(1) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، 1989.
(2) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، اختيار وتقديم سهيل الشعار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كتاب الجيب، ملحق بمجلة الموقف الأدبي، العدد 164، آذار، 2021.
(3) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 5
(4) المصدر السابق، ص 11
(5) المصدر السابق، ص 11
(6) المصدر السابق، ص 74
(7) غنيم، محمود، صرخة في واد، مط. الاعتماد، القاهرة، 1947، ص 145
(8) الجاحظ، **الحيوان**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2015، مجلد 1 ج 1 ص 58.
(9) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 9
(10) أبو تمام، **الديوان بشرح الصولي**، تح. د. خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، لاتا، ص 286
(11) الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تح. عبد الكريم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ج21، ص 365
(12) هويسمان، دنيس، **علم الجمال**، تر. أميرة حلمي مطر، مر. د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، لاتا، ص 90
(13) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 97
(14) الحطيئة، **الديوان**، جمع د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 185
(15) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص 19
(16) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 103
(17) أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة**، دار مجلة الأديب، بيروت، 1947، ص 11 ـ 12
(18) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 15
(19) المصدر السابق، ص 105
(20) المصدر السابق، ص 13
(21) المصدر السابق، ص 18

(22) المصدر السابق، ص 18
(23) اليازجي، ناصيف، **العَرْف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر- دار بيروت، بيروت، 1964، ص 142
(24) نعيمة، ميخائل، **كرم على درب**، ص 56
(25) اليازجي، ناصيف، **العَرْف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص 239
(26) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 9
(27) المصدر السابق، ص 56
(28) الصولي، أبو بكر، **أخبار أبي تمام**، تح. خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937، ص 244
(29) فاليري، بول، **الخلق الفني وتأملات في الفن**، تر. بديع الكسم، منشورات الرواد، دمشق، لاتا، ص 50
(30) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، 53
(31) المصدر السابق، ص 74
(32) المصدر السابق، ص 40
(33) المصدر السابق، ص 112.
(34) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص 20
(35) محمود، د. زكي نجيب، **قشور ولباب**، دار الشروق، بيروت - القاهرة، 1981، ص 138
(36) المصدر السابق، ص 141
(37) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 16.
(38) المصدر السابق، ص 15 - 16
(39) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص 80
(40) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 60
(41) المصدر السابق، ص 56
(42) فاليري، بول، **الخلق الفني وتأملات في الفن**، ص 19 - 20
(43) اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص 18
(44) موم، سومرست، **عصارة الأيام**، تر. د. حسام الخطيب، دار الفكر، دمشق، 1972، ص 21
(45) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 15.
(46) اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص 388
(47) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص 51

(48) اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص 343
(49) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 60
(50) المصدر السابق، ص 75
(51) المصدر السابق، ص 61
(52) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا، ص 53
(53) المصدر السابق، ص 55
(54) المصدر السابق، ص 196
(55) هلال، د. محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، دار العودة، بيروت، دار الثقافة 1973م، ص 180.
(56) أبوتمام، **الديوان بشرح الصولي**، ص 536 ـ 537
(57) المنفلوطي، مصطفى لطفي، **المؤلفات الكاملة: النظرات**، دار الجيل، بيروت، 1984، ص 495
(58) شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، 1988، المجلد الأول، الجزء الثاني، ص 18
(59) أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، 1973، ص 8
(60) المصدر السابق، ص 26 ـ 27
(61) هوراس، **فن الشعر**، تر. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية، 1970، ص 116 ـ 118
(62) ينظر: كعب بن زهير، **الديوان بشرح السكري**، دار الكتب، القاهرة، ط. ثالثة، 2002، المقدمة، ص م.
(63) ينظر: زهير بن أبي سلمى، **الديوان بشرح ثعلب**، الدار القومية للنشر، القاهرة، 1964، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، 1944، ص 256 ومابعدها.
(64) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، ص 82
(65) المصدر السابق، ص 73
(66) لالو، شارل، مبادئ **علم الجمال**، تر. مصطفى ماهر، مر. يوسف مراد، الهيئة الامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص 50
(67) ينظر: بو لعراوي، د. مختار، **مفهوم الصدق في النقد العربي القديم**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ولاسيما ص 325 وما بعدها حيث يناقش مفهوم الصدق عند عبد القاهر الجرجاني.
(68) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، ص 80 ـ 82

(69) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص 57

(70) نعيمة، ميخائيل، **درب على كرم**، ص 62

(71) لبيد بن أبي ربيعة، **الديوان**، تح. د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962، ص 256.

(72) كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، كلمة، أبو ظبي - بيروت، 2009، ص 392

(73) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص 70

(74) نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص 101

الإيجاز والإطناب بين المشرق والمغرب



د. الحبيب الدائم ربي

أديب وكاتب من المغرب

بما أن فكرة "الأدب الوجيز" تقترح نفسها كمشروع تجاوزي، من شأنه تحريك مزيد من الأسئلة المربكة حول الثقافة والأدب والحياة، فإنّه من المفيد، والحال هذه، إعادة النظر في بعض أساسيات هذا المشروع، من خلال تمحيص محاججات مضمرة على صعيد المصطلحات والأطر النظرية والمنهجية التي ينهض عليها.

وسنكتفي هنا بالتوقف عند السؤالين الآتيين:

هل تحوز مقولة "الإيجاز" قيمة في حد ذاتها؟

وهل "الإيجاز" سمة مغربية حقا؟

لا أحد يجادل في كون الأدب الوجيز يصدر عن رؤية اختلافية (بالمعنى الديريدي)، وهي رؤية لامجال فيها لأيّ نزوع استعلائي أو إقصائي، مادام الاقتصاد في القول ليس مزية ولا الإطناب فيه مثلبة. فهما نهجان مختلفان، ولا فضل لأحد منهما على سواه إلا ما حتّمه المقام أو ما أتاحه الامتياز التاريخي من إمكانية لتقديم بدائل في بعض الأحيان. والواقع أن السياق هو ما يتحكم في تمديد الكلام أو تقليصه. من دون أنْ يتم نفي المقصدية والاشتغال الوظيفي من الحساب، وإذا ما اعتمدنا مصطلحات الجاحظ قلنا : أنّه لا مفاضلة بين "أدب صغير" و"أدب كبير" إلا بأدبيته لا بحجمه، بالمراد منه لا بما هو وحسب. ولنا خيرُ مثال في حكاية "الثرثار ومحب

الاختصار"(وهى حكاية تضمنتها كتب الصفوف الدراسيّة الأولى بالمغرب)، حيث يوصى شخص مريض أحد أصدقائه بتبليغ أهله، في تفاصيل مملة، ما حاق به من مرض أقعده الفراش وقصم ظهره وو.. فرد عليه الصديق: سأقول لهم: مات والسلام. وفي حكاية الحكيم الذى كلفه السلطان بكتابة ثلاثة مجلدات تعكس فلسفته في الحياة. وحين طلب منه تلخيصها اختزلها في ثلاث كلمات، وُلد، وعاش، ومات.

لذلك سيكون من عدم الإنصاف التصديق على وجهة نظر توفيق الحكيم التي تزعم أن بيتا من الشعر أهمّ من رواية، في مطلق الأحوال، بناء على معيار شكلي محض. إذ قد يحدث أن يترهل البيت الشعري فيما تتكثف الرواية. مما قد يقرّب بعض الروايات من الأدب الوجيز أو ينأى ببعض الشذرات والنصوص القصيرة جدا عنه. علما بأن القِصَر والطول عنصران مهمّان في التفريق بين الإطناب والإيجاز إلا أنهما غير كافيين لذلك.

إن الحدود بين الإطناب والإيجاز ليست بداهة. حتى لكأن الصيغتين لا تتحققان إلا من خارجهما. أي من الإطار المرجعي الذي تتم عبره عملية التلقي، من دون أن يعني ذلك أن الحدود، بماهي خصائص نوعية في النصوص، منتفية تماما. ومع ذلك فإذا كان التفصيل في القول يناقض الإيجاز، فإن هذا الأخير لا محيد له عن الإطناب مهما فعل. بمعنى أن كل إيجاز لابد أن يتخلله قدر من التكرش والحشو. وحدها درجة الصفر المطلق قد تنزهه عن الترهل، وهي منزلة متمنعة، بل وافتراضية. من ثمَّ فإنَّ الحشو والتكرار والتضمين والتناص، وهي سمات إطنابية، قد تغدو عناصر بانية للفعل الإيجازي في النصوص. حتى أن الإرصاد البلاغي أو التسهيم (وهو أن يكون الكلام دالا على معنى الذي بعده) وإن كان يبدو توسيعاً للكلام فإنه في المقابل آلية من آليات التكثيف ما دام يمنح القول أكثر من مستوى وأكثر من طبقة.

وكما يشكّل الاشتغال البنائي ركيزة فارقة في إنتاج النصوص الوجيزة تحظى اللغة بدورها بقيمة لا يجب إغفالها. ذلك أن اللغة الواصفة تختلف عن اللغة الموصوفة، ولغة العلم ليست هي لغة الفن، ولغة البرهان تخالف لغة البيان. فالأولى مختزلة تسير في خطٍّ مستقيم، فيما تتفرق الثانية طرائق قددا، بالنظر إلى قابليتها للحشو

والإطناب والشرح والتوضيح. وداخل كل لغة من الاثنتين مستويات من الإضمار والإظهار تخف أو تشتُّد.

أما وأن يكون الإيجاز "مغربيا" فتلك هي المسألة كما يقال.

لئن سلمنا بالتصنيف المنهجي الذى ارتآه محمد عابد الجابرى للتفريق بين مشرق بيانى ومغرب برهانىّ فإنّنا سنكون أمام مقترب يرجح فرضية كون الإيجاز سمة مغربية بالدرجة الأولى. وكما لا يمنح الإيجاز - أىّ إيجاز كان - لنفسه شرفا لا يدعيه إلا بذهابه في الفنية الفائقة إلى منتهاها، كذلك فإن كون المغاربة موجزين لا يرفع لهم شأنا إلا ما حققوه في هذا الإيجاز من حذق وإتقان. ولا يخفى أن المغاربة (بل المغربيين) عرفوا منذ القديم، بالميل إلى التنظير والتقعيد، في الفقه واللغة والصنائع، أكثر مما عرفوا بالإبداع بمعناه الواسع، ومنه الإبداع بمعناه الأدبى، لا لأنهم لم يبدعوا وإنما لاعتبارت منها - فيما نظنّ - أن منتجهم الإبداعى لم يكتب له الذيوع كشأن المشارقة. بيد أن هذا المنحى في بسط مسألة "الكتابة والإيجاز"، ما لم يتم التدقيق فيه، سيكون بمثابة مصادرة مشوبة بعوار كبير. لأن مقدماتها تنهض على غير قليل من التسرع والقفز على الوقائع. ذلك أنّه من السهل حشر الدفوع الشكلية المعارضة، وتحريف النقاش، ليقال، في الطرف المقابل، أنّ المشرق أكثر إيجازا من المغرب. والحال أنّه لا مزية في ذلك لمشرق أو لمغرب سيّما حين ندرك أن هذا التشخيص لا يقوم على مفاضلة بله مجرد تصنيف إجرائي ليس إلا.

من ثمَّ وجب التساؤل من جديد عمّن يكون هؤلاء "المغاربة " و"المشارقة" أصلا؟

ورفعا لأى سوء فهم غير مقصود تجدر الإشارة إلى أن المشرق والمغرب المقصودين، لدى الجابرى، ومن قبله ابن سينا، لا يعنيان بالضرورة المشرق والمغرب الجغرافيين، وإنّما هما تياران في النظر تخللا العالم العربى مشرقا ومغربا على السواء. بحيث اُصْطُلِح على مناطقة خراسان وبغداد ومصر، ومن سار في فلكهم، بكونهم مغربيين، فيما نُعِتَ مفكرو خراسان ونيسابور وغيرهم بالمشرقيين. فأين يا ترى يتموقع تيار "ملتقى الأدب الوجير" هنا والآن وبعد الآن؟!

إنه الأدب الوجيز..

أ. إيلين كركو

بات من الواضح أن الأدب الوجيز قد ثبّت مكانته الخاصة على خارطة الأجناس الأدبية عربياً وعالمياً لقدرته على نقل الحقائق والمشاعر الإنسانية بعمق ضمن عدد محدود جداً من الفقرات أو الكلمات، وبات من الأكثر وضوحاً أن هذا الجنس الأدبيّ الذي يتراءى لنا جديداً أو طارئاً قادر - إذا ما كُتب بإتقان - على تحقيق تواصل أعمق مما نتخيل مع القارئ أو المتلقي.

وقد يكون الأدب الوجيز الشكل الأكثر إيجازاً للسرد الأدبيّ النثريّ أو الشعريّ، بما يحمله من تكثيف لاذع للخيال وتضمين صارخ للسخريّة المُدهشة..

ومع أنّه ازدهر بأبهى حلله في زمن (الانترنت) إلا أن الباحث بعمق في تاريخ الأدب يجد أنه يعود لزمن أقدم، منذ أساطير "إيسوب"(1) التي كونت العِبر والأخلاقيات المختزلة فيها أيقونة حفّزت مخيّلة أجيال كاملة من الكُتّاب والفنانين الذين استعملوا حكاياته بوصفها وسيلة لتعليم الدروس الأخلاقية للأطفال من كافة الثقافات والجنسيات.

وقد ساهمت مجموعة كبيرة من الكُتّاب في إرساء دعائم الأدب الوجيز سواء عن قصد أو بمحض المصادفة كسعدي الشيرازيّ الذي تجاوز تأثيره حدود بلاده من خلال كتاباته التي تميزت بأسلوبها الجزل الواضح والقيم الأخلاقية الرفيعة، مما جعله أكثر كتّاب الفرس شعبية.

وظهرت نماذج واضحة من الأدب الوجيز خلال القرن التاسع عشر في كتابات "والت ويتمان"(2) الذي تخلت

نصوصه عن الشكل الجمالي التقليدي للشعر معتمداً على التلميح والتجسيد الفني المركّب المكثف.

وقد سار في ركب الأدب الوجيز عدد لا يستهان به من الكتاب في العالم مثل "ليديا ديفيس"(3) وغيرها.

وإذا حاولنا حصر وتحديد خصائص الأدب الوجيز، رغم صعوبة هذه المهمة، نجد أن هذا النوع من الأدب يتّسم بصفات مشتركة أبرزها الإيجاز، فهو قادر على ضغط فضاء رواية أو قصة أو قصيدة أو مسرحية كاملة في عدد قليل جداً من الفقرات أو الكلمات.

ومع أنَّ عدد كلمات النص في الأدب الوجيز غير ثابت، سواء في الحد الأدنى أو الأعلى، إلى أنّه يتراوح عموماً ما بين 6 إلى 1000 كلمة.

ومن سماته أيضاً المفاجأة، فغالباً ما يتضمن نصّ الأدب الوجيز مفاجأة رائعة مبهرة غير متوقعة، تحثّ القارئ على الانتقال إلى المستوى الأكثر عمقاً من التفكير الذي يفضي إلى المعنى الحقيقي الذي أراد النص إظهاره وتسليط الضوء عليه.

يستعمل الأدب الوجيز الصور القوية، جاعلاً لكل كلمة قيمة، مشرّعاً الأفق أمام القارئ للخيال والتصوّر.

ولا يقتصر الاختزال فيه على عدد الكلمات بل ينطبق الأمر على المسار الزمني بين بداية اللقطة السردية ونهايتها وعلى المشاهد الخياليّة الضمنية التي تنبثق عنها لتصل إلى عدد الشخصيات الفاعلة فيها، فهذه اللقطة باختصار ومضة خفيفة بمكوناتها، وازنة بما تضمه من خيال خاطف وحبكة استثنائية.

ولعل الأدب الوجيز يختصر نفسه بعبارة "التعبير أكثر بكلمات أقل"، دون انتقاص من أركان النصّ الأدبيّ التي لا يضيرها الاختزال، و يتوّجها عنصر المفاجأة التي تحمل بين طياتها مدّاً عاطفياً غير اعتيادي يصحب القارئ في رحلة ممتعة مهما كانت قصيرة.

يشكل عنوان النص في الأدب الوجيز عموداً فقرياً يدعم التكثيف ويجنّبه الانهيار في هاوية اللامعنى، وبالتالي يخرج من دوره التقليدي بوصفه عتبة من عتبات النصّ ومفتاح لسبر أغواره، ليزاحم النص في أهميته، لا ليكون جزءاً منه بل ليكون نصاً موازياً له.

وإذا كان التطور والانتقال إلى ما هو جديد قَدَر الإنسان على مرّ العصور، يبدو أنَّ الأحداث التي نعيش ضغوطها اليوم إنسانياً ما عادت تحتمل المطولات

والمجلدات والمؤلفات التي تمتد على أجزاء، الأمر الذي يمنح الأدب الوجيز فرصة ليتكرس ويترسخ بقوة عبر أنواعه المختلفة التي باتت قادرة على تجاوز فخّ التكرار والاجترار المضمونيّ والأسلوبيّ.

وقد بدأ الأدب الوجيز بتأسيس موقعه ضمن الأجندة الثقافيّة السوريّة عبر عدد من الفعاليات والملتقيات التي تُعقد بخصوصه وتجمع المشتغلين على حيثياته سواء تأليفاً أم ترجمةً أم نقداً.

تتنامى اليوم الجهود لوضع ضوابط للأدب الوجيز تجنّبه الوقوع في فخّ الاستسهال الذي يقضي على الذائقة الأدبية ويحوّل هذا المشهد الأدبي الجديد إلى فوضى يستحيل بموجبها معرفة الغث من السمين.

الأدب الوجيز، رغم شعبيته المتنامية وتكاثر عدد المنضوين تحت لوائه، لا يملك عصا سحرية تنسف ما سبقه من أجناس أدبيّة وتجيّر الاهتمام لصالحه، فالارتواء من غدران الأدب بالنهاية "ذائقة" تختلف اختلاف بصمات الإنسان، إن لم نقل تضاهيها في التنوع والتعقيد.

هوامش :

1ـ إيسوب (620 ق.م. - 564 ق.م.)، كاتب إغريقي اشتهر بكاتبة الحكايات والأساطير الفلسفية المعبرة.

2ـ والت وايتمان (1819 -1892)، أحد أهم شعراء أمريكا وأكثرهم تأثيراً في القرن التاسع عشر.

3ـ ليديا ديفيس (1947 -)، كاتبة وروائيّة ومترجمة أمريكية.

طريقنا إلى شعر الومضة: الاختلاف والائتلاف



د. باسل بديع الزين

عضو ملتقى الأدب الوجيز

يُعدُّ الفيلسوف الفرنسيّ أندريه كونت سبونفيل الإنسانيّة اليوم قد غدت أمامنا ولم تعد خلفنا. بيد أنّ القيم الإنسانيّة والثّقافيّة لا تعني إهدار خصوصيّة المجتمعات فكراً وثقافةً ومعيشاً. حقيقة الأمر، إنّ اختياري فيلسوفاً فرنسيّاً لمنطلق مداخلتي له مسوّغه الأساسيّ لديّ ومفاده أنّ تبنّي المدارس الغربيّة الأدبيّة والنّقديّة على عواهنها ليس مجدياً في ما يتعلّق بمجتمعات لها خصوصيّتها الثّقافيّة والتّاريخيّة والحضاريّة (ما خلا الفلسفة التي أرى أنّها كونيّة بالمطلق وهي بمعزل عن خصوصيّات المكان والزمان بعامّة) فضلاً عن مشكلاتها ومعوّقاتها ومآزقها. بهذا المعنى، لم يأتِ التّنظير لشعر الومضة ليكون محاكاة بحتة لنماذج غربيّة وغير غربيّة، بقدر ما انبثق من حاجة مجتمعيّة ملحّة افترضتها جملة عوامل سنحاول تبيانها في هذه المداخلة.

بداية، ومن باب لزوم ما لا يلزم، ينبغي التّأكيد على الاختلاف الجذريّ بين شعر الومضة وقصيدة الهايكو سواء من حيث الشّكل أو المضمون أو الإيقاع... وتلكم مسائل أوضحها بما يكفي مؤسّس الملتقى ورئيسه الأستاذ أمين الذّيب.

وعليه، يتعلّق الأمر هنا بحركتين متكاملتين: حركة استرجاعيّة وحركة تجاوزيّة.

نعني بالحركة الاسترجاعيّة عدم التّنكّر للتّراث الشّعريّ العربيّ الطّويل – وشعر الومضة لم يطرح نفسه يوماً حركة تدميريّة بقدر ما طرح نفسه

حركة تجديديّة تقبل الآخر ولا تنفيه _ ووفاقاً للمقولة الشّهيرة: "ما من مُبدع إلاّ ووقف على أكتاف غيره ليرى أعمق"، أتت هذا الحركة لترى أبعد وأعمق. وبتعبير آخر، إنّ شعر الومضة هو حصيلة نتاج طويل من التّفاعلات التّاريخيّة والصّراعات التّنظيريّة ومحاولات التّجديد. هو باختصار نقلة نوعيّة جديدة استفادت من كلّ المنجز الحضاري والتّاريخيّ للشّعراء والنّقاد، وانطلقت في محاولة تجاوز السّائد أو لنقل على وجه التّحديد انطلقت في محاولة تجاوز الوضع السّكونيّ الجامد الّذي انتهى إليه الشّعر العربيّ من أجل تقديم تصوّر مغاير وتكريس مفاهيم جديدة بالتّمام من دون أن تدّعي لنفسها إمكان تقديم تصوّر نهائيّ لما يجب أن يكون عليه الشّعر وذلك لأمر مهم يدخل في بنيتها التّنظيريّة وأعني تحديداً الانفتاح على كلّ محاولة تجديديّة وهذا ما يقتضي بدوره عدم الرّسوف عند تصوّر مغلق ونهائيّ.

وعلى المقلب الآخر، يأتي دور شعر الومضة بوصفه حركة تجاوزيّة شعريّة تأخذ بعين الاعتبار المعوقات والمآزق الّتي تحكم مجتمعاتنا وتسفح إبداعنا وتحكم تصوّراتنا، وهنا بالتّحديد يكمن مناط التّجديد. لكن كيف؟

حقيقة الأمر، أنّ تشخيص الدّاء أهمّ من الدّواء. وشعر الومضة يروم تشخيص الدّاء وتفعيل عمل الدّواء. وبعد، إنّ تشخيص الدّاء يتطلّب قبل كلّ شيء جرأة في التّفكير تقتضي بدورها عدم المواربة وتسمية الأشياء بأسمائها، وذلكم ما نسعى جاهدين لتبيانه.

الواقع، أنّ المعوقات الّتي تحول دون إحداث تغيير جذريّ في بنية الشّعر العربيّ كثيرة ومتنوّعة سأكتفي بعرض ثلاثة منها:

1 - **البنية الذّهنيّة**: إنّ البنية الذّهنيّة للشّاعر العربيّ (القسم الأكبر كي لا نقع في فخ التّعميم) هي بنية تقديسيّة من دون أن تعني بالضّرورة بنية إيمانيّة. وبتعبير أوضح، يجري تعامل الشّاعر العربيّ مع اللّغة والتّراث اللغوي تعاملاً غيبيًّا تقديسيًّا ولذلك لاعتبارين أساسيّين: الأوّل: وهو الّذي يرى في اللغة العربيّة لغة القرآن وبالتّالي يُسبغ من حيث يدري أو لا يدري قدسيّة على حركيّتها ويرى أن أيّ مساس ببنيتها هو مساس بجوهر الكتاب المقدّس. وبعبارة أوضح، نتساءل: لِم لم تتطوّر اللغة العربيّة كسائر اللغات أي لِمَ لا يُتعاطى معها ككائن عضويّ ينمو ويتغيّر؟ الإجابة ببساطة تكمن في التّابو الّذي يحكم بنيتها ويرى إليها ثابتًا

مكتملاً لا يقبل التّغيير. الثّاني: ارتباط الوزن الخليليّ بالأبعاد القوميّة بحيث يُصبح الخروج على بحور الفراهيديّ خروجًا على القوميّة العربيّة ومناهضة لتراث يتمّ تقديسه بوصفه حصنًا يجري التّلطي خلفه في ضرب من الانزوائيّة وعدم القدرة على مجابهة الآخر. وفي هذا السّياق نذكر كيف قامت الدنيا ولم تقعد حين أقدم جبران خليل جبران على استخدام فعل تحمّم بدلاً من استحمّ ولم يجد من يناصره إبّان الحملة الشعواء التي انطلقت ضدّه سوى ميخائيل نعيمه.

2 – **الخصوصيّات المجتمعيّة**: الشّاعر ابن بيئته ومجتمعه. وبهذا المعنى، لا يُمكن تجاوز المشكلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة الخاصّة بعالمنا العربيّ تحت شعار الكلّ المشترك. لقد جرى تجاوز مسائل الحرية والعدالة والمساواة وتكافؤ الفرص والعدالة الاجتماعيّة وسلطة القانون في العالم الغربيّ وأصبحت هذه المبادئ عندهم بحكم البداهة، أمّا نحن فما زلنا نعاني تبعات المحسوبيّات وسلطة الديكتاتوريات وغياب العدالة الاجتماعيّة وتغييب أبسط مبادئ الحرية الاجتماعية والفردية. إذًا، نحن أمام سياقين مختلفين، ولا يُمكن للشعر العربيّ أن يعكس مضامين هجينة عن واقعه ومجتمع وإلا غدت تعبيراته محض هذر فكريّ وإسقاطًا غيريًّا لا طائل دونه.

يبقى أنّ نشير إلى أنّ طابع الاختلاف لا ينفي على الإطلاق إمكانية الائتلاف، ونعني تحديدًا أنّ المرمى الإنسانيّ واحد وعند هذا الحد يُمكن أن تتلاقى الفنون وتزيل الأبعاد والمسافات.

يقول ميخائيل نعيمه: إنّ ما نراه عند قمّة الجبل هو المنظر عينه، بيد أنّ الطرق المودية إلى الجبل تختلف مسالكها وشعابها. ونحن في حركة الأدب الوجيز، نعتقد تمامًا أنّ الخطاب الإنسانيّ واحد والمرمى الأخلاقي واحد والهدف التجديدي واحد، لكن ليس بوسعنا أن نصل إلى قمة جبل الإبداع ونرى مع الآخرين ما يرونه من دون أن نسلك طريقنا الخاص مع كل ما ينطوي عليه من شعاب وخصوصيات وأبعاد وحسابات وتباينات ومنعرجات وإلا لرسفنا عند محطة الانطلاق أو هوينا في قعر تغريب مميت.

هذا هو الأدب الوجيز

د. بلال عرابي

أستاذ علم الاجتماع بجامعة دمشق

خلاصة: (يحاول هذا البحث توصيف خصائص الأدب الوجيز، بوصفه نوعاً خاصاً من الأدب يتميّز بالتكثيف والإيجاز والإيحاء وتنامي الأفعال وعمق الصورة. ويوسع آفاق الأدب الوجيز كي لا يقتصر على القصة القصيرة جداً والقصيدة الومضة وإنما يضم: الحكم والأمثال والطرائف والبيت الشعري الواحد والأجوبة والخاطرة والحديث الشريف والقرآن الكريم.. وصولاً إلى أن كلّ نصّ إبداعيّ موجز ومكتمل هو من الأدب الوجيز.)

الأدب بوجه عام Literature مجمل الإنتاج العقلي مدوناً في كتب. ويدل اللفظ بالمعنى الخاص، على الكلام الجيّد الذي يحدث متعة فنية في نفس متلقيه... الشعر والمسرحية والقصة.. (1)

الأسلوب الأدبي هو الذي يعتمد على الخيال والإبداع وتحري المتشابهات بين المحسوس والمجرد، ويتعامل مع اللغة بطريقة مبتكرة.

الأدب الوجيز: هو فرع من الأدب له خصائص تميزه من الأدب هي: التكثيف والإيجاز والإيماء والقدرة التأثيرية للكلمة، وتنامي الأفعال وفتح آفاق التخييل، وعمق الصورة وكسر أوضاع التلقي، كما يرى الناقد أحمد علي محمد.

ومن حيث الحجم هو كل نص إبداعي مكتمل لا يتجاوز المئة كلمة طولاً، ولا حدود لقصره، لأن الكلمة الواحدة قد تكون نصّاً أدبياً إبداعياً في مدلولاتها وأبعادها.. مثل كلمة سماء أو دمعة أو بحر.. فالعنوان في الأعمال الأدبية له مدلولات كثيرة تدل على قدرة الكاتب في اختيار العنوان المعبر

المناسب لقصيدته أو لقصته أو لمسرحيته.. وقد كتبت عشرات الرسائل الجامعية في الأدب العربي والأدب العالمي عن اختيار العنوان ومسوغات الاختيار.. من رادوبيس إلى بين القصرين إلى قصر الشوق والسكرية إلى أولاد حارتنا.. يتميز احتفاء نجيب محفوظ بالمكان عنواناً ثابتاً لرواياته وأدبه.

يقتصر الكلام على الأدب الوجيز عند النقاد على القصة القصيرة جداً (ق.ق.ج) وعلى القصيدة الومضة، هذه المقالة تحاول ضم مجموعات أخرى إلى الأدب الوجيز؛ في محاولة لتوسيع هذا المفهوم من تعريف الأدب الوجيز السابق بأن الوجيز هو كلّ نصّ أدبيّ إبداعي مكتمل ومنفصل عما حوله.. ضمن هذا المفهوم يمكن تعداد الإبداعات الآتية ضمن الأدب الوجيز وهي:

1 - **القصة القصيرة جداً:**

تتميز بالتكثيف القصصي الشديد والقصر الشديد، وهذا معيار كمي، أما المعيار الفني من الإيحاء والقدرة التأثيرية وفتح آفاق التخييل وعمق التخييل، فتشترك فيها ق.ق.ج مع القصة القصيرة عموماً، وتشترك بالميزات الفنية للقص مع الجدة (القصة) عموماً. فمن الجدة القصة إلى الأم القصة القصيرة إلى الحفيدة ق.ق.ج: بقي الحدث والشخصية والحوار والزمان والمكان.. موجودة في فهم القصة وتناولها، ويرى سمر روحي الفيصل أن (القصيرة) لا تعني الطول وحده؛ إنما كانت تشمل الطول والخصائص معاً: بالطول معياراً كمياً والخصائص معياراً كيفياً فنياً. إن القصة القصيرة بقيت تنمو وتتطور عند روادها من أمثال يوسف ادريس وزكريا تامر ومحمد المر وتلاميذهم محمد المخزنجي وليلى عثمان ومحمد زفزاف وغيرهم. وقادهم هذا التطور إلى ابتداع القصة القصيرة جداً، حتى إن قصة (الحمار المحترم) لزكريا تامر لم تتجاوز اثنتين وسبعين كلمة(2)

يعدد نضال الصالح عناصر ق.ق.ج: (التضاد والأنسنة، ودقة الملاحظة، والتناص، والأسطرة، والترميز، والتكثيف، والانزياح، والإدهاش والقفلة المتميزة والجدة والطرافة في الموضوع، والخصوصية في التلقي، والعمق في الرؤيا)(3) حين يناقش الصالح مجموعة همهات لأحمد جاسم الحسين.. لكن هذه العناصر هي ما يميز العمل الإبداعي عموماً. وق.ق.ج هو شكل من أشكال الكتابة يتطلب موهبة استثنائية ومخزوناً معرفياً عالياً بالجذر من جهة، وبالمنجز العربي والعالمي من جهة أخرى.. (الصالح صفحة 77)

وعموماً نجد "الصالح" لا يعترف بالإبداعية عند أحمد جاسم الحسين أو ابتسام شاكوش في ق.ق.ج ويعترض على القصة القصيرة جداً في مجموعة عدنان محمد وعنوانها القفص (صنع الحداد قفصاً جميلاً. وضع خبرة عمره في تمتينه وتزيينه، دخل إليه، أحكم إغلاق الباب خلفه. تذكر أنه لم يصنع مفتاحاً للخروج فجعل يتغنى بالحرية) فهو نص لا يسلم من أذى المباشرة برأي الصالح الذي يعيب على أغلب الكتاب ركوب موجة ق.ق.ج. (الصالح، صفحة 78)

وقد ارتبطت ق.ق.ج بالحديث عن الحيوانات لما تحمله الحيوانات من صفات نمطية عند الناس، وقدرة الإيحاء في الحوار على ألسنة الحيوانات، التي يكون الهدف الأساسي منها هو الإنسان.. لننظر في هذه ق.ق.ج لإسكندر نعمة: (قال الخروف الصغير لرفيقه: تعال نهرب.. السكين تنتظرنا. ضحك الخروف الثاني وهز رأسه ساخراً وقال: تهرب!!! إلى أين؟؟ - إلى مكان آمن. توقف الخروف الثاني عن الضحك وقال بصوت متحشرج: وهل هناك مكان آمن؟! ثم همس في أذن رفيقه: الجزارون في كل مكان) (4)

2 - **القصيدة الومضة :**

هي القصيدة الشعرية القصيرة جداً تجمع التكثيف إلى العمق، وتجمع الرشاقة إلى الإدهاش.

وقد تكون القصيدة الومضة من الشعر القديم أو الشعر الحديث أو قصيدة النثر؛ لأننا تعودنا احتواء الديوان على قصيدة قصيرة جداً، كما اشتهر بالقصيدة الومضة الشاعر محمد بوحوش فالنص كما البيت من الشعر، لا يتكون من ألفاظ ذات معنى، وانفتاح النص على احتمالاته الدلالية ثراء له يقول بوحوش: عقم/ طنين أسلافي/ طنينهم الذي في القصيد/ أمتصه/ كإسفنجة/ أسلق المفردات/ تلك التي لا تبيض! (5)

وقد يكون من هذه القصيدة الومضة الأبيات التي أرسلها أحمد شوقي وهو في منفاه في إسبانيا عام 1917 إلى حافظ إبراهيم وهي:

يا ساكني مصر إنا لا نزال على=عهد الوفاء – وإن غبنا – مقيمينا

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم=شيئاً نبل به أحشاء صادينا

كل المناهل بعد النيل آسنة=ما أبعد النيل إلا عن أمانينا (6، ص142)

هي ثلاثة أبيات فيها شكوى شوقي من البعد عن الوطن وفيها حنين

جارف لنهر مصر وأهل مصر. وكذلك تجد هذه القصيدة الومضة في الشعر القديم (ثلاثة أبيات) في شعر الإمام الشافعي (150هـ – 204هـ):

نعيب زماننا والعيب فينا
وما لزماننا عيب سوانا
ونهجو ذا الزمان بغير ذنب
ولو نطق الزمان لنا هجانا
وليس الذئب يأكل لحم ذئب
ويأكل بعضنا بعضاً عياناً

(7، ص70)

هذه الأبيات فيها كل صفات القصيدة الومضة من الإلماح وقوة المعاني والحكمة ومدلولات الكلمات التي تتجاوز اللفظ.

تظهر القصيدة الومضة في دواوين الأدباء المحدثين في قصيدة معبرة قصيرة تميل للإيحاء وتجاوز اللفظ، كما هي قصيدة الحجر لعبد القادر الحصني: (حان هو الليل لولا الريح والسطر على كلينا/ مساء الخير يا حجر/ أشبهتني فكلانا كان منتظراً/ أشبهتني/ وكلانا ليس ينتظر. (8، ص75)

ورغبة في توسيع مفهوم الأدب الوجيز يمكن إضافة مجموعات كثيرة من الإنتاج الإبداعي التي تلتزم بتعريف الأدب الوجيز المرتبط بالقصر والتكثيف والإيحاء كما نجد في:

3 - **الحكم:**

الحكم لا تطابق الأمثال، لكنها جزء من الإنتاج الإبداعيّ الذي يتناول قضايا الحياة العامة، ويتسم بالاختزال، وإيصال فكرة محددة إلى القارئ في بضع كلمات:

لنتأمل حكمة (العدل أساس الملك) حكمة موحية تقول الكثير عن فنّ حكم الدول، وفهم كيف تقوم الدول؛ فكل دولة قائمة على اللاعدل هي شبه دولة أو هي أقرب لمفهوم العصابة.

كذلك حكمة (الدراهم مراهم) حكمة مختزلة قصيرة من كلمتين تقود إلى مقولة (من عنده المال يصنع كل شيء؛ قد يصنع كل شيء من أجل المال)

تعبر الحكمة السائرة (المرافق موافق) بكلمتين موحيتين وبجناس مدهش على خلاصة تجارب الناس في فهم الصداقة وكيفية إنجاح العلاقة مع الأصدقاء، وقد تقود أيضاً إلى حكمة (قل لي من تعاشر) لنصل إلى كشف الشخص من خلال قرينه.

لقد قدم أبو الطيب المتنبي 303 - 354ه في شعره الكثير من الحكم التي خلدها الأدب بين الناس مثل: (مصائب قوم عند قوم فوائد، على قدر أهل العزم تأتي العزائم، كل الذي فوق

التراب تراب، ومن العداوة ما ينالك نفعه، ومن الصداقة ما يضر ويؤلم، من يهن يسهل الهوان عليه، مالجرح بميت إيلام..)

كذلك من النضال السياسي يقدم نيلسون مانديلا هذه الحكمة عن تكريم الإنسان (ليس حراً من يهان أمامه إنسان ولا يشعر بالإهانة) فالعبودية إهانة للجنس البشري جميعاً، وليست إهانة للسود في إفريقيا فقط.. ومنها إن إهانة فلسطيني في غزة بحصاره وتجويعه؛ هي إهانة لكل إنسان على وجه الكرة الأرضية، كما هو حصار سورية وحرمان المواطن السوري الاستفادة من خيرات بلاده وسرقتها من قبل الاستعمار الأميركي هو إهانة لكل إنسان على وجه الكرة الأرضية.

4 - **الأمثال:**

ظاهرة أدبية قديمة عند جميع شعوب العالم، وهي جزء من الأدب الوجيز لأن الأمثال درست في الأدب العربي وفي الآداب العالمية على أنها خلاصة تجارب الناس مصاغة بقالب فني لتسير على ألسنة الناس، على مر الزمن. هي الأمثال الفصيحة التي حوتها كتب الأدب مثل (مجمع الأمثال للميداني).. مثل (وافق شن طبقه) أو (على نفسها جنت براقش) وقد حقق الميداني جهداً موسوعياً في تصنيفها وشرح مفرداتها وبيان قصة المثل ومغزاه.

يقول أبو النقاء (1095ه) (إن المثل نوع من المجاز المرسل لتعريف الحقائق بألفاظ لم توضع لها في الأصل، واستعملت للتعبير عنها في موارد الحاجة) (9، ص24)

ومن شروط المثل إيجاز اللفظ وحسن التشبيه وإصابة المعنى. وجعل لها الماوردي (450ه) أربعة شروط وهي (صحة التشبيه والعلم بها سابقاً، وسرعة وصولها إلى الفهم، ومناسبتها حال السامع) (9، ص25)

أو الأمثال الشعبية التي تناقلتها الألسن مثل تقاليد الشعوب، ودخلت في تراث أي مجموعة بشرية، وهي أمثال يمكن منها معرفة مكانة المرأة عند العامة؛ كما نجد المثل (صوت حية ولا صوت بنية) وهو مثل مؤلم للآباء الذين يكرهون ولادة الفتاة لاعتقاد خاطئ بأن الفتاة (إذا ما جابت العار، بتجيب العدو للدار) وهو خوف مرضي من انحدار الفتاة نحو الغواية أو الزواج الشرعي الذي يجلب صهراً غريباً للأسرة، يشارك الأسرة أرضها وميراثها.

لقد قدم العرب الكثير من الأمثال بكلمات موجزة معبرة في معانيها ومدلولاتها مثل (إن الطيور على

أشكالها تقع) أو (الأمور بخواتمها) أو (لا يفل الحديد إلا الحديد) وكلها تحتاج إلى مقالات مطولة لشرح مدلولاتها وأبعادها..

5 - **الطرائف:**

درست الطرائف في مجالات متعددة لمعرفة مغزاها ومدلولاتها الفنية الاجتماعية (تعكس وجهات نظر الناس في الموقف من المرأة وفهم الأسرة بمكونات الأدوار الأسرية وعلاقاتها) والسياسية (استعملت في صراع الدول وفي حصار الدول ونشر الشائعات) والاقتصادية (تعكس الطرفة الحياة الاقتصادية للناس ومعاناة الوضع المعيشي) لذلك جرى تحليلها ودراستها علمياً في العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه عبر العالم.

والطرفة قريبة من الأدب الوجيز لأنها قد تفسر الكلمات بطريقة ابتكارية أو تستخدم الكلمات في غير موضعها (play words) كما هي موجودة في الأدب العالمي:

(سئل الشاعر الإنكليزي ميلتون: لماذا يسمحون لولي العهد أن يتولى الملك في الرابعة عشرة من عمره، ولا يسمحون له أن يتزوج قبل الثامنة عشرة؟ فقال: لأن سياسة البلاد على ما فيها من الرعايا أسهل مراساً من سياسة الزوجة.)

وكم عبرت الطرفة في مجتمعنا عن حياة الناس الاجتماعية والاقتصادية فكانت صورة الحياة كما هو الأدب صورة الحياة مثل:

في واقع غلاء الأسعار (هذه السنة المكدوس متل الأرملة.. بلا جوز) النكتة تعبر عن واقع حال المواطن العادي في سورية اليوم إلى جانب المعاناة من الغلاء، باستعمال الكلمة في مدلولات طريفة محببة.

ومن واقع ندرة مصادر الطاقة (كتب مواطن حمصي: ما محيرني غير مداخن المصفاة شغالة 24/24 وما في بنزين ولا مازوت ولا كهرباء.. معقولة يكون الموظفين عم يأركلوا؟!)

وهذه طرفة عن مشكلات الزواج على شكل مسرحية قصيرة جداً: (القاضي: هل أنت مصممة على الطلاق؟ الزوجة نعم. القاضي: ما السبب؟ الزوجة: اختلاف أديان. القاضي: هل أنت مسيحية وهو مسلم؟ الزوجة: لا.. أنا أعبد الله وهو يعبد النسوان) وفي سياق المشكلات الزوجية نجد: (في مسابقة للكتابة، طلبت اللجنة ثلاث كلمات تحتوي المعاني الآتية: هدوء، صمت، سلام، راحة، سعادة، اطمئنان، سكينة، رضا. كتب أحد المشاركين (زوجتي عند أهلها) وفاز بالمركز الأول.) هي طرفة

يمكــن أن تــدخل في ق.ق.ج بكلمــات موحية ومختصرة ومدهشة.

إنّ دراســة الطرائــف تحــت بــاب الأدب الوجيز قد يعطيها الأهمية التي تستحقها في التعبير عن قضايا الشعوب ومشكلاتها؛ لذلك هي بحاجة لتصنيف وتبويب؛ لتعبر عن عقل الجماعة في مرحلة محددة من الزمان فهي زمكانيّة بامتياز في المجتمع.

6 - **البيت الشعريّ الواحد:**

يتعامل أدباء النقد القديم مع القصائد الشعرية: وحدة متكاملة لفهم مناسبتها وأغراضها الشعرية.. لكن وحدة المعنى في قصيدة الشعر العامودي غير موجودة لكامل القصيدة، وإنما هي في وحدة البيت، فالقصيدة تحوي الوقوف على الأطلال وتذكر الماضي وأحوال الطريق والتغزل بالحبيبة والحكمة.. لكن كل بيت هو وحدة فنية وأدبية قائمة بذاتها ويمكن فصله عن كامل القصيدة ودراسته وحده، أصلاً هذا ما يميز الشعر العامودي.. إلى جانب أن الشعر القديم، يتكرر فيه وجود البيت الشعري الواحد أو البيتين دون ارتباط ذلك بكامل القصيدة.

فهذه معلقة زهير بن أبي سلمى، قصيدة طويلة، إذا أخذت منها بيتاً واحداً وفصلته عما حوله مثل

(مهما تكن عند امرئ من خليقة=
وإن خالها تخفى على الناس تعلم)

هي وحدة مستقلة في معناها ومدلولها عن باقي أبيات قصيدة زهير، وتستطيع التعامل مع البيت بالشرح بوصفه صورة أدبية موجزة عن ظهور أخلاق الرجال مهما حاولوا إخفاءها؛ لأن أخلاقهم تظهر بفلتات اللسان والنسيان.. كما وصل إلى ذلك عالم النفس فرويد.

كذلك نجد في بيت المعري الكثير من المثل السائر والحكمة والشعر.. حين يقول:

تشاءب عمرو إن تشاءب خالد
بعدوى فما أعدتني الثوباء

أو:

أراني في الثلاثة من سجوني
فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي
وكون النفس في الجسد الخبيث

يتجاوب مع عبقري المعرة شاعر من دمشق هو نذير العظمة، ليقدم بيتاً واحداً إعجاباً بالمعري:

هذا الدمشقي العريق أتى إلى أرض المعرة
يزور روح المجد ثاوية ويسمو للمجرة

وكذلك:

إنـــي اســـتعرت مـــن المعـــري ثوبـــه
ولبســـــته كشـــــقائق النعمـــــان
ولأنـــني أبصـــرت ضـــوءً ســـاطعاً
في القلـــب، دزونـــي مـــع العميـــان

(10، ص125)

7 - **الأجوبة المسكتة:**

نـوع مـن الأدب يطـابق مواصـفات الأدب الـوجيز في التكثيـف والإيجـاز والإدهـاش في أقـل عـدد مـن الكلمـات وفي إعجـاز بلاغـي.. الأجوبـة المسـكتة حفلت بها كتب الأدب، ولنـا أن ندخلها دون عناء في باب الأدب الوجيز.

تعـرف (هـي مجموعـة مـن الأجوبـة الحاذقة الذكيّة، يرد بها المسؤول على من سـأله ليفحمـه بـالجواب المسـكت. وهو قول بليغ مرتجل، خلفته المناسبات الطارئة الخاصة، يعتمد على المشافهة) (11، ص17)

وهي مستحسنة مطلوبة لما فيها من عرض جميل لجوانب الحياة، ولما فيها مـن امتـاع في اختيـار الألفـاظ والجمـل المناسبة للمعنى.

تـدخل الأجوبـة المسـكتة في الأدب الـــوجيز لخاصـــيتها الأساســـية في إيجازها، ودقة التعبير، وكونها تتطلب تكثيفاً للمعاني المطلوبة.

قال الحجاج لأعرابي: أخطيب أنا؟ قـال: نعم، لـولا أنـك تكثـر الـرد وتشير باليد، وتقول أما بعد) (11، ص216)

فهذا الجواب الوجيز بلغ الغاية في الفصاحة باستعمال أقل الكلام (ثلاث جمـل إخباريـة متعاطفـة) جمـل أفحمـت الحجـاج وأسـكتته، لـذلك دخلـت في الأجوبة المسكتة وفي الأدب الوجيز.

سـئل ألـبرت آينشـتاين عـن الإنسـان فقـال: (شـيئان لا حـدود لهمـا، الكـون وغباء الإنسـان، مـع أنـي لسـت متأكـداً بخصـوص الكـون) وسـئل أيضـاً عـن أسلحة الحرب العالمية الثالثة فقـال: (أنـا لا أعـــرف مـــا نـــوع الأســـلحة الـــتي سيسـتعملها الإنسـان في الحـرب العالميـة الثالثـة، لكـنني متأكـد أن الحـرب العالميـــة الرابعـــة ســـتخاض بالعصـــا والحجارة.) وهـي إجابة بليغة ومؤلمة لأن الحروب تعني نهاية الحضارة البشـرية، ونهايـة الإنسـان، وهـي دليـل أن أجوبـة العباقرة هي أجوبة عبقرية أيضاً.

8 - **الخاطرة:**

نـوع مـن المقالـة وهـي مقالـة صـغيرة جـداً لهـا قالـب إنشـائي مسـتقل. تعتمـد أسـلوب الخطـف في معالجـة الموضـوعات وتتميـز بالطـابع الـذاتي وبعضـها يحمـل عنوانـــاً ثابتـــاً في المجـــلات والصـــحف العربية والعالمية.

قـدم الأديـب والناقـد أحمـد أمـين مجموعـــة كـــبيرة مـــن الخـــواطر في الصـحف والمجـلات المصـرية تـنتظم في

عقد واحد؛ لتوجيه ولده نحو الحياة الصحيحة النافعة كما يراها الأب المجرب.

9 - **الحديث الشريف:**

هو كلام الرسول الكريم وأفعاله لهداية المسلمين من 571م إلى 663م هي حياة الرسول الكريم، وقد جمعت بعد حياة الرسول الكريم لأنه طلب عدم تدوين الحديث لكي لا يختلط بالقرآن الكريم.. فهل الحديث الشريف من الأدب الوجيز؟ إن كل حديث، كما ورد في كتب الحديث، وعند رواة الحديث كالبخاري ومسلم والترمذي وغيرهم.. حديث مستقل ويعالج قضية منفصلة عن الحديث الذي قبله، والذي بعده.

يتميز الحديث النبوي بلغة عربية هي مدرسة لكل أديب.. ألم يقل أحمد شوقي

(فما عرف البلاغة ذو بيان

إذا لم يتخذك له كتابا)

وفي قسم اللغة العربية مادة خاصة لدراسة الحديث النبوي الشريف أدبياً واستخلاص العبر من عبارته المؤنقة.

يتجلى هذا الأدب الرفيع بتمييز الرسول الكريم بين الغيبة والبهتان: عن أبي هريرة رضي الله عنه، أن رسول الله صلى الله عليه وصلم قال: أتدرون ما الغيبة؟ قالوا: الله ورسوله أعلم، قال: ذكرك أخاك بما يكره، قيل: أفرأيت إن كان في أخي ما أقول؟ قال: إن كان فيه ما تقول فقد اغتبته، وإن لم يكن فقد بهته.) حديث هو درس لغوي وأدبي في التوجيه والأخلاق.

وكذلك نجد البلاغة في الإيجاز في الحديث الشريف: عن ابن عمر رضي الله عنه قال: (قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: الظلم ظلمات يوم القيامة.) ولنفس الراوي: (المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهى الله عنه.)

فالأدباء أمام نصوص من الحديث الشريف تعد مدرسة لتعلم البلاغة والإيجاز ودقة التعبير في الأدب الوجيز.

10 - **القرآن الكريم:**

هو كلام الله عز وجل، لكنه من وجهة نظر الأدباء نص إبداعي أدبي رفيع المستوى، وهو أمام البلغاء في فهم اللغة العربية واكتشاف جواهرها، وفيه أجيال القصة بكل تطوراتها من الجدة (القصة الطويلة كما تمثلت في قصة النبي يوسف عليه السلام بكل مدلولاتها وتحليلاتها للحياة الأسرية وعيوب النفس البشرية، وكذلك تشويق القص وفنونه) إلى القصة "الأم" (قصة النبي إبراهيم وعلاقته بما يعبد قومه وكيف حاورهم، ومواجهة النبي إبراهيم لنار أعدت لإحراقه، وحدها قصة منفصلة).. إلى الحفيدة ق.ق.ج في

سورة الكوثر (إنا أعطيناك الكوثر، فصل لربك وانحر، إن شانئك هو الأبتر): إحدى عشرة كلمة فيها كل الخير الذي أعطاه الله للرسول الكريم، طالباً من الرسول الكريم الإخلاص في صلاته كلها والذبح على اسم الله وحده ثم يقدم الله لرسوله فهماً مغايراً للاستمرارية، ويرد في هذه السورة أيضاً على من يكره الرسول الكريم بأن قطع الذكر ليس بوجود الأولاد؛ وإنما الهدي الإيماني والنور بهداية الرسول هو الذي لا ينقطع، فيقدم تفسيراً مغايراً ومعجزاً لمفهوم "الأبتر" المنتهي ذكره بغض النظر عن عدد أولاده.

أخيراً: موضوع الأدب الوجيز يحتاج إلى مجلدات بتوسيع مفهومه: إلى كل بيان بكلمات محددة مؤدية لمعنى محدد، وملتزمة بشروط العمل الإبداعي، وقد يكون ذلك مدعاة لقيام مبحث خاص في الأدب، وفي قسم اللغة العربية لمناقشة باب الأدب الوجيز بكل فروعه.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

1 - يفريموفا، سلوم، معجم العلوم الاجتماعية، دار التقدم، موسكو، 1992، صفحة 263.

2 - سمر روحي الفيصل، القصة القصيرة جداً، الأسبوع الأدبي، العدد 1437، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

3 - نضال الصالح، القصة القصيرة في سورية – قصة التسعينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 .

4 - اسكندر نعمة، قصة قصيرة جداً – الخروف، الأسبوع الأدبي، العدد 1524، دمشق، 2017

5 - أحلام غانم، عناقيد الدهشة وتجليات الومضة، الأسبوع الأدبي، العدد 1524، دمشق، 2017

6 - سعيد البحراوي، مختارات الشعر العربي الحديث في مصر، دار الكندي للنشر، عمان، 2002

7 - اسماعيل اليوسف، ديوان الإمام الشافعي، منشورات دار كرم، دمشق، د.ت.

8 - عبد القادر الحصني، ماء الياقوت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، عمان، 1994 .

9 - نسرين عبيد، مناهج البحث في الأمثال العربية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة دمشق، كلية الآداب، 2018 .

10 - نذير العظمة، الطريق إلى دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009 .

11 - منيرة فاعور، الأجوبة المسكتة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014 .



زمن النقد

أ. تمارا أمين الذيب

في زمن المعلومة الرقمية، والحركة السريعة، والدائمة، وفي ظلّ ما يسمى عصر العولمة، بات الإنسان عاجزاً عن تحديد ماهية المفاهيم والمبادئ التي تحكم علاقته مع عالمه الداخلي وعالمه الخارجي، فأصبح يتخبط في دائرة مستديرة عقيمة الجدوى.

من هنا، وجدنا أنه لا بد من طرح سؤال عن ماهية المبادئ والمفاهيم النقدية التي ترعى اليوم الأدب العربي، وتحديد دور الأدب الوجيز في إرساء مفهوم النقد القائم على مرتكزات صلبة قوامها الفكر العربي البحت، أي مرتكزات مستمدّة من قيمنا، وحضارتنا وتراثنا ودورنا في رسم عالم يشبهنا، ويعكس نظرتنا إلى الحياة والحب والمرأة والطبيعة والفن والأدب والحق والخير والجمال.

وإذا غصنا في طاقة مفردة "الأدب" سنجد أنها شاملة، ويصعب حدّها بحدّ واحِد.

واستناداً الى أقوال أهل العلم فإنّ الأدب يرتكز على اللفظ والمعنى. وهنا يطرح السؤال الكبير: ما قيمة اللفظ إذا كان يفتقر إلى المعنى؟

أما إذا عدنا إلى أصل كلمة الأدب نراها متأتية من كلمة مأدبة، فقد كان العرب في الجاهلية يُطلقون على الطعام الذي يدعون إليه الناس مأدبة، وبعد دعوة الرسول محمد إلى الإسلام تحوّل المقصود بكلمة الأدب إلى مكارم الأخلاق، حيث جاء في الحديث النبوي: "أدَّبني ربّي فأحسن تأديبي"، وبعد ذلك تطوّر مفهوم الأدب في العصر الأموي إلى التعليم فكان المُؤدِّب يقوم بتعليم الشّعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم، وفي العصر العباسي سطع اسم ابن المقفع في رسالتي الأدب

الكبير والأدب الصغير القائمتين على الحكم والنصائح، وبهذا فإنّ مفهوم الأدب أصبح شاملاً.

وكما قيل: الآدب يدعوك لطعامه، والأديب يدعوك إلى أفكاره وعواطفه.

وهنا لا بد من تسليط الضوء على المدارس النقدية في وطننا العربي، ومدى أهميتها في ارساء الفكر والإبداع الذي يحاكي العقل والقلب والروح. ومعرفة ما إذا كانت هذه المدارس تحاكي الأدب والأدباء في كافة أزمانهم وعصورهم؟

ولدى التمعن في الدراسات والاتجاهات النقدية السائدة في الوسط العربي نجد أربعة اتجاهات سائدة:

أولاً: الاتجاه الذي يعتمد الثقافة العربيّة النقيّة، التي تأثرت وما زالت تتأثّر بالقرآن الكريم والحديث النبويّ.

ثانياً: الاتجاه الذي يربط بين الثقافة العربيّة الإسلاميّة والثقافة الغربيّة، وفي الوقت نفسه يحافظ على الأصالة العربيّة.

ثالثاً: الاتجاه الذي تبرز فيه الثقافة الغربيّة؛ فيُطبَّق منهجُ نقّاده، ويُعمَل بمبادئها ومقاييسها.

رابعاً: الاتجاه النقديّ الإسلاميّ، الذي يهتم بجوهر العمل الفنيّ وقيمه، ويسلّط الضوء على الشخصيّة الإسلاميّة وتراثها العريق.

وفي عصر سريع الحركة، ارتأينا في ملتقى الأدب الوجيز لزوم تحديد مفاهيم نقدية واضحة الأسس تحاكي ذوقنا وحسنا وثقافتنا العربية والمستمدة من رؤيتنا إلى الحياة والكون كي لا نتماهى مع السائد.

وانطلاقاً من المبدأ القائل بأنّ من لا يحدد أسس عمله سوف يعمل على أسس تمثّل فكر غيره، مع العِلم أنّ ذلك الفكر قد يتقاطع معه في نقاط محصورة ومحددة، آثرنا تحديد منطلقاتنا الفكريّة والنقديّة.

غالباً ما كنّا نسترق السّمع إلى المستشرقين الذين يكرسون وقتهم لدراسة الفكر الشرقي والحضارات الغابرة والأديان الثلاثة التي انبثقت من أرضنا. أما اليوم لقد أصبحنا نتباهى بأننا "مستغربون" وهذا المصطلح جدير بالتوقّف عنده نظراً لما يتضمن من تضاد.

فبلاد الشرق الزاخرة بالفكر والفلسفة التي وضعت أسس الحياة المستمدة من الأديان والحضارات المختلفة التي تعاقبت على هذه الأرض، وصولاً إلى الاسلام، أصبحت اليوم تقع في عتمة مدقعة، وكأن الشمس أشرقت عليها في أوج الزمن فحاصرتها

في قمقم زجاجة. أما الأمم البعيدة فقد ابتدعت مئات الشموس التي تقيهم شر غيومهم.

وهنا لا بد من الاستشهاد بخطابات أدونيس وإنتاجه الفكري واستشهاداته بأقوال كبار المفكرين والنقّاد. فمن المعلوم أنّ أدونيس مفكّر حداثي، وتقدُّمي، ينفر مما هو سلفي وماضوي، أو ما يسميه عبد الله الغذامي "شهوة الأصل". فالحداثة التي ينادي بها أدونيس حداثة تمتد جذورها إلى أعماق التراث العربي، ذلك أنّ جذور الحداثة الشعرية بالنّسبة إليه، تكمن في النص القرآني.

وهنا لا بدّ من التركيز على أنّ التطور هو ميزة الإنسان، والإنسان الذي لا يقف على أرضية صلبة من علم وفكر وأسس واضحة لا يمكنه ان ينتج فكراً جديداً جديراً بالتوقّف عنده.

فالأصول موجودة لتنير عقولنا، وعقولنا موجودة لتبدع وتتطور. بهذا المعنى، الحداثة ليست انقلاباً على الأصول، بل هي تغيير في العادات والتقاليد القديمة التي أبى من أبى لم تعد تحاكي عصرنا، أي عصر الإبداع الشامل وغير المحكوم بقيود.

لذلك لا بد أن يكون عقل الناقد مستنداً إلى جذور صلبة وذوات رؤية واضحة نحو مستقبل يحاكي الأجيال القادمة.

تجدر الإشارة إلى أننا لا ننتقد، ولا نرفض شعر التفعيلة أو الشعر الموزون بل نقول بأنّ لكلّ عصر أسلوبًا، ولكل زمن أدبيّ هواجسه وهمومه وتطلعاته. ومن يسعى إلى الكمال يجب ألّا يعد السطور وألّا يقف على البحور.

والواقع أنّ مؤسّس الأدب الوجيز الرّاحل الأستاذ أمين الذّيب قد أوجز كلّ ما قيل أعلاه، وما فاض ويفيض عنها في ومضة واحدة خطّها قبل رحيله:

"الليلة تطابق السائد بين الشاعر والمتلقي"

نعم، تركنا الشّاعر في دهشة، أي في لحظة تطابق ما بين شعاع الشمس والقمر. اكتمل البدر فاندثر نوره في الفضاء، وما أروع نشوة التطابق والاكتمال، إذ تتحول الومضة الى شذرات تنتشر في الفضاء وتولّد مئات الومضات، أي لحظة انبعاث الحياة من جديد.

براءة الأدب الوجيز من أقلام الأقزام

أ.توفيقة خضور
أديبة وكاتبة سورية

تعدّدت الآراء وتشعّبت في تحديد حسبٍ ونسبٍ وأهمية الأدب الوجيز، وقد تتوافق تلك الآراء حيناً وتتنافر أحياناً.. حتى بات هذا النوع الأدبي مسألةً للتباحث والأخذ والرد، فمن متحمّسٍ له ونافخ فيه روح الخلود باعتبار عصرنا عصر السرعة، فالناس لا وقت لديهم لقراءة المطولات، ومن رافضٍ له جملة وتفصيلاً ومُزيحٍ له عن اسم الأدب، ليكون بنظره لقيطاً، أو مجرد كلمات لا يؤلف بين رقابها وقلوبها لحمٌ ولا دم، نسبٌ ولا قرابة، تنفثها أقلامٌ لاهية في لحظة انتشاء زائف، واعتداد أخرق بثقافة ضحلة، يظن صاحبها أنه للمجد قد حاز، وللألسن والفكر والمعرفة قد وصل..

وثمة فريق من النقاد والدارسين اهتموا بالأدب الوجيز، ومنحوه من جهدهم ووقتهم وإيمانهم، فقد اعتبروه أدباً قائماً بذاته فنظّروا له، وألفوا كتباً تشرح مبادئه وأصوله وقواعده، ويأتي على رأس هؤلاء من وجهة نظري الدكتور يوسف حطيني الذي أصدر كتاباً أطلق عليه: (دراسات في القصة القصيرة جداً) ويعالج الكتاب مجموعة من القضايا المتعلقة بهذا الفن منها: ملامح الشخصية في القصة القصيرة جداً، والحبكة وأشكال الحكاية، وصناعة المفارقة في القصة القصيرة جداً، وغيرها من المسائل، وأنا مع الدكتور الحطيني فيما ذهب إليه، وأعدُّ القصة القصيرة جداً فناً حقيقياً ينتسب للأدب بجدارة شرط أن تكون متقنة، مسبوكة ببراعةٍ من يمتلك أدواته الفنية، ومحققة لشرط الأدب الأهم ألا وهو الإدهاش، وهذا لن يتسنّى

لأيّ من الأجناس الأدبية إن لم يتربّع على سدّة الجدّة والإمتاع، ويواءم بين المبنى والمعنى بإبهار لافت.. ومما لا يخفى على أحد أن الكاتب الذي له باع طويل صقيل في كتابة القصة القصيرة أو الرواية يمكنه أن يبدع أرقى القصص القصيرة جداً، والشاعر الفذّ يمكن لقريحته ولادة ما يبزّ الملاحم والمعلقات، وكذلك يمكنه إبداع المقاطع الشعرية القصيرة أو الومضات التي تعبّر عن دفقة شعورية كثيفة وسريعة.. لكنْ أن يستسهل الغادي والصادي دخول محراب الأدب من بابٍ يظنونه لجهلهم واطئاً، ألا وهو باب الأدب الوجيز فهذا استهتار بالأدب وأهله، واستهانة بذائقة القارئ التي يجب أن تكون أمانة في أعناق من يقدّر الأمانة ويصونها.. وأن يصفق لهم ويشدّ على أيديهم الكثير من الكتاب والشعراء والنقاد كما يحدث على صفحات التواصل الاجتماعي، وحول بعض المنابر الثقافية، فهذا هو الانحطاط بعينه الذي نربأ على ثقافتنا وعصرنا بالوصول إليه، لئلا يسجل التاريخ بأحرف من حياء وخزي: إنّ عصر انحدار ثانٍ قد سجله القرن الحادي والعشرون..

فلا يجدر بمن يغار على الأدب والجمال أن يرضى بهذا الاستهتار والاستهانة، وعليه أن يقطع طريق الخرابِ ووصمِ الأدب بما لا يليق به على هؤلاء العابثين، أصحاب الثقافة الاستهلاكية الهزيلة، والمواهب الضحلة إن وجدت، وذلك بإعطاء ما ينفثونه على الشابكة، وعلى صفحات الصحف حقه تماماً، حتى يبقى للأدب وجيزاً كان أم غير وجيز هيبته ومكانته ودوره في صناعة الحياة والجمال وحراستهما.



ما يُسَمَّى بالأدَب الوَجيْز!!

(إشكاليات وأوهام)

أ.د. حسين جمعة

أديب وكاتب سوري

لم يعد خافياً على أهل الفكر والثقافة والأدب والنقد أن عدداً غير قليل من الأدباء والكتاب العرب متعلق بما أنتجه الغرب من فنون وآداب وفلسفات ونظريات على مختلف الصعد. وقد تلقفوها واحدة تلو الأخرى في القرن العشرين وما زالوا، ولو دخل جُحْر ضَبٍ لدخلوه.

وكانت النظريات الأدبية والنقدية تنتشر بين ظهرانينا انتشار النار في الهشيم، إذ نقلوا الفلسفة الوجوديّة والمثاليّة والاشتراكيّة... والبنيوية، والمنهج الأسطوري، والنظرية السيميائية ونظرية التناص والتشريحية والتفكيكية والتركيبية؛ فضلاً عن رؤى كثيرة مثل موت المؤلف؛ والنَّص المفتوح.... وكان العرب يُقْلعون عن كل نظرية أقلع عنها الغرب؛ ليتبنَّوا ما يراه مجدداً...(1).

ولست أغالي إذا قلت: إن جملة من الكتاب والمثقفين والنقاد العرب كانوا أشد حماسة للنظريات الغربية من أبناء الغرب نفسه؛ وقد وزعوا التهم بِمَنَّةٍ ويسْرَةٍ على أبناء جلدتهم الذين لم يوافقوهم الرأي.

ولعل من بين الرؤى والأفكار النقدية والأدبية التي سارع عدد من الأدباء العرب إلى تبنيها في العُشْر الثاني من الألفية الثالثة ما يسمى (الأدب الوجيز). وقد عقدوا له أول ملتقى تأسيسي عام (2017م) في جامعة (صفاقس) بتونس. واختاروها لتكون لهم غطاء علمياً وأكاديمياً.

ونرى أن فكرة مصطلح (الأدب الوجيز) ليست من بنات أفكار النقاد العرب الذين عقدوا ملتقاهم الأول وإنما هي مستوحاة من الكاتب والناقد الفرنسي (آلان مونتادون)؛ إذ طرحها في كتابه الصادر عن (دار هاشيت سوبير

يور/ عام 1992م) بباريس، وهو كتاب أكاديمي عالج (الأشكال الوجيزة) في الأدب فقال: "الأشكال الوجيزة لا تخص نوعاً أدبياً من دون آخر، بل هي تعني كل الأنواع الأدبية/ تقريباً" شعراً ونثراً؛ مسرحية؛ وقصة ورواية ومذكرات و... ثم شدد الناقد الفرنسي على الشكل الوجيز (المختصر) الذي يتصف بأنه (شَذْرَة) كتابية بليغة تستجيب للحال والموقف والمشاعر والأفكار(2)... وهي تقابل لدينا دلالة (الحِكْمة)(3)، وروحها الفنية وتقنياتها البنائية، أو دلالة (المَثَل)(4) أو (الخاطرة)(5)، وكل منها يستند إلى الإيجاز في التعبير وروح الوَمْضَة/ اللَّقْطَة الدلالة، ما جعل الناقد الفرنسي يذهب إلى القول بأنها من مترادفاتها في الأدب الفرنسي نفسه.

ولو تمعن الباحث في هذه الأشكال الوجيزة لتبين له أصالتها في الأدب العربي القديم، بل ألفت فيها الكتب والرسائل، فضلاً عن وجود الأخبار والقصص والسِّيَر، والأشعار التي تستجيب لذلك، رجزاً وقصيداً، شطراً، وأشطاراً، بيتاً وأبياتاً، مقطعة وقصيدة، وقد قال البحتري ما يؤكد كلامنا: (6)

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ
وليْسَ بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

وقد تناولت أقلام النقاد العرب ملتقى الأدب الوجيز الأول بتونس بالنقد الحاد؛ لأنه لم يستطع وَضْع تصوّر دقيق لما يطمح إليه أعضاؤه؛ نظراً لعدم إفادتهم الإفادة المتوخاة من الأوراق البحثية المقدمة للملتقى؛ فظلت رؤية المصطلح ضبابية لم تتفرد بخصوصية محدّدة على تعدّد مشارب تلك الأوراق، ولم يكن الملتقى متوافقاً على استخراج العناصر النقديّة والجمالية للمفهوم وإجراءاتها التطبيقية، بيد أنهم اتفقوا على عنصري (الاختصار/ الومضة) والتعبير بلغة أدبية راقية عن الموضوع.

وهنا يتساءل أي مُطّلع على الأنواع الأدبية الموروثة، بل المستحدثة والموجزة: ألم يتصف (المَثَل) بذلك، وأكثر؟!. وهل كانت (الحِكْمَة) أو الخاطرة الأدبية، أو الحكاية بعيدة عن ذلك؟!. ثم إن الشعر نفسه؛ شطراً وأشطاراً صحيحة ومنهوكة؛ بيتاً وأبياتاً؛ مقطعة وقصائد؛ في شعر الغزوات والفتوح وشعر ترقيص الأطفال ولا سيما في أشعار النساء، و... إنما يتصف بذلك كله...

ويبدو لي أن صرعة (التسمية) قد أوهمت بعض الكتاب والنقاد العرب الذين حضروا إلى بيروت من ستّ دول هي (لبنان وسورية والأردن والجزائر والمغرب) فضلاً عن تونس الداعمة

للملتقى الأول، إذ رعت وزارة الثقافة اللبنانية (ملتقى الأدب الوجيز) الثاني الذي ترأسه الكاتب اللبناني المرحوم (أمين الذيب) يوم (2019/6/22م) وعُدَّ الملتقى التأسيسي الثاني، وعقد في كلية الآداب لإكسابه الصبغة الأكاديمية كما سعى (الذيب) وبعض أعضاء الملتقى إلى إقناع (الشاعر أدونيس) بالمشاركة؛ دعماً منهم للتقاهم. ولكن أدونيس الذي حضر وألقى كلمة مُعَبّرة تناولت (إشكالية الأنواع الأدبية) لم يقدّم لهم صك الموافقة.

وظلت كلمة رئيس الملتقى الثاني للأدب الوجيز (الكاتب المرحوم/ أمين الذيب) بمنزلة البيان له... وفيها شدد على (التفاعل الحضاري بوصفه نوعاً جديداً من الأدب). مجافياً بهذا الكلام الحق والحقيقة؛ حين جعله كأنه مشروع إنمائي سياسي اجتماعي، بل رآه "حركة تجاوزية جديدة تنظر إلى المستقبل المحفوف بالالتباس بعين رأت الماء الراكد فاستحضرت حجرها لترميه في بركة الواقع الراهن بمنطلقات فكرية تؤسس لواقع تعبيري...".

لن تحرف اللغة الإنشائية بصيرتي، ولن أسيء الظن بفكرة التجديد، وحماسة المرحوم الذيب وأمثاله لفكرة الأدب الوجيز التي تتوخى الاستناد إلى تطور الحياة، فطفقوا يتطلعون بأحلامهم إلى خلق نماذج أدبية تلبي مقدار الحاجة إليها وتتصف بمزية الأدبية؛ وآخذة بروح الحيوية الواقعية، تعبر عن أهداف متوخاة، ورغبات جموح بعيدة المهاوي. وهذا لا يعني - أبداً - أنني أقف موقف المعادي للأدب الوجيز وأصحابه، وإنما أضع نفسي موضع الناظر إليه برؤىً موضوعية وعلمية تعطي ما لقَيصر لقيصر، وما للّهِ للّهِ... وكنت قد التقيت المرحوم الذيب غير مرة في (بيروت/ بحضور الأديب مالك صقور) ثم في دمشق حيث دُعي إلى ندوة من قبل جهة ما، واستضيف في مقابلة مع القناة السورية الأولى وأحد الزملاء من أعضاء الاتحاد لبيان مفهوم الأدب الوجيز وسماته؛ وقد شدد على تقنية (شعر الومضة/ وقصة الومضة) مع الإيجاز في القالب الفني... وكلاهما ينطلق لديه من منطلقات فكرية - فلسفية عميقة في الشكل والمحتوى... وبهذا لم يأتِ بجديد فهناك غيرما ناقد يرى أن الشعر معرفة فيما وراء المعرفة، في المقطعات وغيرها، علماً أن الإيجاز يقتل الأفكار والرؤى الفلسفية التي توخوها لتطوير مشروعهم الاجتماعي.

وهنا مربط الفَرَس، فهو موضوع نقاشي مع المرحوم الذيب... وكان

متركــــزاً في التســـمية والمنطلقـــات الفكريـــة والنقديـــة، وإجراءاتهـــا التطبيقية ولا سيما أن الملتقى لم يستطع أن يخرج عن مفاهيم التنظير التي ننقلها عما لدى بعض الغربيين؛ أو عما هو في موروثنا، ثم إن أعضاء الملتقى وضعوا العربة أمام الحصان؛ وحاولوا إيجاد مبـــادئ تنظيريـــة للتـــنظير؛ لأنهـــم لا يملكون أي شكل فني؛ ولم يستنطقوا أي تجربة أدبية حديثة في مجالهم.

وأرى أن الرغبات الصادقة لدى المتحمسين للتسمية وما سمعوه من (الذيب) لا تحقق صفة التجديد في القوالب الفنية، ولا يمكنها إثراء أدبنا بشيء، ما يجعلنا نتساءل: ما سمات التعريف ذاته وما أركانه وعناصره الجمالية؛ وما تقنياتها التي تحقق للأدب الوجيز خصوصيته؟!!. وما الشكل الفني الذي يميز نوعاً أدبياً من آخر؛ وما نسبة الحداثة فيه، ووظائف كل طبيعة فنية؟ وهل هناك فرق بين الومضة في الشعر وأجناسه وبين بقية الأنواع؟ ثم لماذا حُدّد إيجاز الرواية بثمانين صفحة؟!

لم يعد أحد **يجهل تعريف الأدب فهو التعبير الجمالي عن المشاعر والرؤى** ولم يكن الاختصار حَدّاً من حدود تعريفه؛ حتى لدى الناقد الفرنسي الذي تحدث عن الأشكال الوجيزة، وشَدَّد على (الشذرة) أو (الومضة) في المعنى ...

ونحن إذ نؤيد مفهوم الومضة في الإبداع لأنها تدل على الجدة والابتكار فإننا نرى أن شاعرنا البحتري سبقه إليها؛ وأنها ليست معزولة عن بقية العناصر الفنية التي تحقق للأدب جماليته، وتعبر بحس سليم صادق عن فحواه، أياً كان النمط الأدبي وحجمه شعراً ونثراً...

وأنا لا أريد للكتاب والباحثين استقراء الشعر العربي القديم والحديث ولا النثر الأدبي بأنماطه الموجزة بل أطلب إليهم أن يقرؤوا كتاباً واحداً من مؤلفات العرب حول الطرز الفنية الجمالية للجملة الأدبية الموجزة التي تلتقط أسلوب (الومضة/ الشذرة/ اللقطة/ اللمحة...) ككتاب أبي منصور الثعالبي (الإعجاز والإيجاز)(7).

ويبدو لي أن عدداً من أنصار الأدب الوجيز لم يطلع عليه، لأنه عدو للتراث، فالباب الأول - مثلاً - فيه حول (بعض ما نطق به القرآن من الكلام الموجز) والثاني (في جوامع كلم الرسول الكريم) والثالث في كلام الخلفاء الراشدين والصحابة؛ والرابع في ما قاله ملوك الجاهلية؛ والخامس فيما قاله أمراء الإسلام... والباب العاشر (في وسائط قلائد الشعر/ ص 136 - 280) وهو أعظم أبواب الكتاب...

ولمّا كانت فكرة الإيجاز غير المخل، والإطناب غير الممل(8)، وجهاً

من وجوه البلاغة العربية وجدنا أصحاب (الأدب الوجيز) يعمدون عن سابق إصرار وترصّد إلى تبني شرط الاختصار الملزم(9) على الرغم من مقولة أدونيس للملتقى في شأن الإيجاز والإطالة؛ من أن الإيجاز/ الاختصار لا يحدد نوع الأدب وجودته... مؤكدين أن الإيجاز قد ترافق مع ابتكار الومضة والفكرة في أي نمط أدبي موجز منذ القديم... وما الموشحات والمشطّرات والمشجرات إلا تعبير عن ذلك فضلاً عن بقية الأنواع الأدبية. فالجملة الأدبية شعراً أو سرداً تعتمد التكامل بين مستويين عمودي وأفقي في مفهوم الجمال الفني لتؤكد وظيفتها الدلالية والجمالية معاً، وهي تتشرّب روح المبدع وعواطفه وبيئته في صميم سياقٍ أخّاذ بما يعبر به عن وظائفه.

ولعل هذا كله يدفعني إلى ذكر الشاعر الأندلسي (يحيى بن هذيل بن عبد الملك بن هذيل/ 305 ـ 389هـ ـ 938 ـ 973م) وعرف بابن هُذَيل الأندلسي(10).

وهو شاعر وقته وزمنه بسهولة ألفاظه وجزالة عبارته وإتقان صوره التي تحضره بديهة، وتجسد الومضة في كل الموضوعات التي تطرق إليها في إطار البيت والبيتين حتى الستة ولم يزد عليها، فمن البيت قوله: (11)

لا تُنْكِروا غُزْرَ الدُّمُوعِ فكُلُّ ما يَنْحَلُّ مِنْ جِسْمي يَصيْرُ دُموعا

ولعل اللقطة الشعرية البصرية المثيرة تنبثق من إبداع شاعر لا يبصر تلك التي ركز فيها على تصوير أحبته "يرحلون وقَدْ بلهم الرذاذ والندى فلما تحركت جمالهم تساقطت القطرات على الأرض وبكى هو فاختلطت دموعه بتلك القطرات، فما عاد تميزها ميسوراً"(12) إذ قال: (13)

لَمْ يَرْحَلُوا إلَّا وفَوْقَ رِحَالِهِمْ غَيْمٌ حَكَى غَبَشَ الظَّلامِ المُقْبِلِ
وعَلَتْ مَطَارِفَهِمْ مُجَاجَاتُ النَّدى فكأنَّما مُطِرَتْ بِدُرٍّ مُرسَلِ
لَمَّا تَحرَّكَتِ الحُمُولُ تَنَاثَرَتْ مِنْ فَوْقِهِمْ في الأَرْضِ تَحْتَ الأَرْجُلِ
فبكَيْتُ لَو عَرَفُوا دُمُوعي بَيْنَها لكنَّها اخْتَلَطَتْ بشَكْلٍ مُشْكِلِ

هذا مثلان من شعر شاعر قطف المعنى المبتكر بومضة بديعة في طراز فني موجز أحالنا إلى التجربة والأنموذج؛ ما يجعلنا نتساءل: ما الذي قدمه أصحاب الفورة الجديدة للأدب الوجيز؟!

بل ما الذي قَدّمه أصحاب الرعشة المتلفحة بأفكار مريبة فيما لو قرؤوا شعر أبي محجن الثقفي الشاعر المخضرم الذي أبدع ثلاثين قطعة تنتمي إلى البيت والأبيات، عدا ثلاث قطع

(واحدة في 11 بيتاً، والثانية في 10 أبيات والثالثة في 9 أبيات)؟!

كنا نبكي حظنا من الحداثة الأدبية العربية في القرن العشرين لأن بعض مبدعيها، أمثال (جبران خليل جبران؛ وميخائيل نُعيمة؛ وأمين نخلة، وأُنْسي الحاج، وأدونيس) وغيرهم قد سارعوا إلى نسخ تجارب الآخرين، واعتماد أشكال جديدة من الشعر؛ وربما قاربوا في تجاربهم ما يعرف بقصيدة (الهايكو) التي ولدت على يد الشاعر الياباني (ماتسيوو باشو 1644 – 1694م)؛ وعلى قِدَم نشأتها لدى اليابانيين فإنها انتهت إلى ثقافتنا من الشعر الياباني، بوصفها شكلاً موجزاً من التوقيعات القائمة على الومضة المدهشة... ولعل عدداً غير قليل من روّاد الحداثة قد أجاد لما يملكه من قدرات ثقافية وفنية فضلاً عن الحاسة التذوقية الرفيعة(14) ...فها نحن ـ اليوم ـ نندب حياتنا على الرغم من القلة منهم قد انفض عنها، وإن أغرم بها من العرب ممن لم يملكوا القدرة على البوح الأصيل؛ والارتقاء إلى مصاف الإبداع الراقي... ولذا أصبح لشعر الهايكو العربي أماكن للنشر في دوريات فصلية(15)، وصار له مؤيدون في سورية وغيرها وأعلنوا عن تجاربهم التي سنشير إلى نماذج منها بينما لم نَرَ أيَّ أنموذجٍ لأصحاب الأدب الوجيز. ويعد الشاعر عز الدين المناصرة من الروّاد الذين كتبوا قصيدة (هايكو تانكا) عام (1964م) من باب التواصل مع الشعر العالمي... ومن بَعْدُ صدر في (مجلة رسائل الشعر) نماذج شعرية لشعراء قصيدة (الهايكو)(16) من سورية مثل إيناس أصفري وغدير حنا وعلي ديوب وباسم القاسم وأحمد قسيم الرفاعي وقاسم أحمد حبابة ومما قالته (إيناس أصفري) بعنوان (الكفيف): "أصابعه/ ترى وجه حبيبته/ الكفيف). وقالت بعنوان (شمس ودراجة): "على دراجتي/ أسلك الدَّرْبَ الموصل/ للشمس". وقالت بعنوان (كسار الزبادي):

"1ـ في الهواء/ زغب كسار الزبادي الأبيض/ يزيدني بياضاً

2ـ كسار الزبادي/ خفيفاً يُحلّقُ/ ونَبْضُ قلبي" ـ انتهى.

ومما قاله علي ديوب: "❖هطل المطر/ من قلبي/ تفوح رائحة التراب

- المقصلة الصدئة/ تزينها طحالب حمراء.
- عندما ولدت/ زرعت أمي شجرة/ اليوم أرى عليها الاصفرار.
- من التراب وإلى التراب نعود/ دودة الأرض/ فهمت الحكمة جيد.
- الزلزال المدمر انتهى/ شاهدة القبر/ ما تزال واقفة.

- على جسر النهر/ العائلة/ تنتظر الجثمان.
- غريب أمر الرياح/ أنحنى لها/ فتنحني لي". انتهى

هذان أنموذجان من شعر (الهايكو العربي) الذي يُقلّد الهايكو الياباني على نحو ملموس في عدد المقاطع وطبيعتها التي تبلغ عادة (17 سطراً) في عدة مقاطع لا يزيد المقطع على ثلاثة أسطر؛ وقد تنقص الأسطر في المقطع الواحد..وهي توحي بالإيجاز، ومحاولة البحث عن الجديد في القالب الفني، إذ لجأ أصحابها إلى التجريب في التقاط الومضة الشعرية كما نراه في ومضة للكاتبة منى طه؛ إذ تقول: بين شوكة وشوكة تنبت وردة ويتبع عُسْراً يُسْرٌ...

وكذا كان أصحاب (القصة القصيرة جداً/ : ق.ق.ج) قد فعلوا واعتمدوا الإمساك بالحادثة أو الفكرة الفنية الجديدة والمتماسكة بلغة موجزة تستند إلى الحذف والانزياح، وعدم الغوص في السرد القصصي المعروف لكن غالبية كتابها المتحمسين للتجريب سقطوا لعدم امتلاكهم القدرة الفنية على إيجاز السرد وبناء اللقطة، فقصروا ـ كما هم أصحاب قصيدة الهايكو ـ مثلاً ـ عن بلوغ المستوى الفني لقوله تعالى: ﴿ولكُمْ في القِصَاصِ حَيَاةٌ﴾ (سورة البقرة 179) أو بلوغ مستوى الفن المدهش في مقولة العرب "القتل أنفى للقتل"(17) أو ما يحوزه المثل الآتي "قَلَبَ لهُ ظَهْرَ المِجنّ"(18) من عناصر جمالية وفنية تضمن الومضة والحكاية والقصة والإيجاز، وعلى جهة المشابهة.

وأياً كان الرأي في الأدب الوجيز الذي لم يقنع غالبية النقاد في مبادئه؛ ولم يروا نماذجه؛ وأياً كان الموقف منه ومن شعر (الهايكو العربي) الذي يقدم نفسه في نماذجه؛ وأياً كان الموقف من (ق.ق.ج) فإننا نؤمن بقيمة السعي إلى التجديد الذي يتجاوز القوالب القديمة؛ لكن بشرط أن نبتكر خيراً منها؛ ومن أي أنموذج وافد إلينا... فاللغة الأدبية لدينا جامعة لكل أشكال القدرة على التجديد؛ ولكننا لسنا بحاجة إلى تحطيم ذواتنا بأيدينا، ولا نريد للدبابير أن تثور ثورة هوجاء وتسمم ما تتلقفه عقولنا ومشاعرنا من وخزات لا ومضات. والقضية لا تتعلّق بمفهوم الجدل حول مفهوم أدبي ما؛ وتفضيل واحد على آخر؛ ولا ترتبط بأي شكل فني قَصُر أم طال؛ ولا بأي مدرسة فنية من مدارس الشعر والنثر؛ وإنما تتعلق بالانقياد لمفهوم الأدبية والجودة من جهة والتجديد الحقيقي الذي يثري أدبنا من جهة أخرى.

نحن ما زلنا نقرأ في تراثنا أخبار

الحمقى والمغفلين، ولكننا نتعلم منهم كثيراً من المواعظ والتجارب التي تثير الذاكرة توقداً في إطار أدب طريف موجز وبديع وبَرّاق؛ وكذلك هو أدب البخلاء(19). فلكل منهما خصائصه المميزة بناء وسرداً وحواراً... ويعتمد فن الإيجاز، والفكرة المدهشة القابضة على الدعابة والسخرية؛ وروح الابتكار في اللقطات التي تثير القلب والعقل معاً. وقُلْ مثل ذلك في عدد غير قليل من أنواع الأدب العربي القديم والحديث شعراً ونثراً. وكل نوع لم يكن يعتمد الإطالة للإطالة، ولا الإيجاز للإيجاز، ولم يكن أيٌّ منهما أو أي أسلوب فني وبلاغي شرطاً للأدب الجيد، فالأدب الراقي يتجدد دائماً بأسبابه الخاصة به؛ وقدرة مبدعيه على التجديد والابتكار في بنيته وعناصره الجمالية وارتباطها بالعاطفة والمخيلة الفذة، كما نراه في غير ما نوع من الشعر مثل شعر الفتوح(20) أو أشعار النساء(21) أو الموشحات(22).

ونرى أن سيرورة الأدب الحقيقي والسامي تسير بقدرة بنية النص جمالياً ودلالياً، وتمد جسورها إلى المتلقي ليتأمل أبعادها وفلسفاتها لكي يفك أسرارها. ولكن الذي حصل من فلسفة أصحاب الأدب الوجيز ادعاء التفاعل الحضاري، أي المثاقفة مع الأدب الآخر وفق قانون الإعارة والاقتراض بينما راح بعضهم يزعم الوصول إلى قوالب فنية مبتكرة، ولم نَرَ شيئاً إلا ما هو قديم، بينما تقوم آراؤه على إقصاء ما لدى أمته من أنواع أدبية، علماً أنه قَصَر شأنه على صفتي الاختصار والومضة... فهو لم يستطع أن يقبض على لعبة الكتابة الشعرية التي تخلق الاستثارة والاستثارة من دون السقوط في الإلغاء والإقصاء، وكذا كان شأن شعر الهايكو العربي؛ وفن القصة القصيرة جداً الذي أراد بعض أصحابه إقصاء القصة أو الرواية.

نحن نحتاج دائماً إلى أدب جديد وأصيل يُشكل حالة نوعية في الأدب والنقد؛ فيتقدم خطوات إلى الأمام ويتمسك بجذور الأصالة والحداثة التي تميزه من غيره. أما الأدب الوجيز، وشعر الهايكو العربي فلم يملكا سوى الحب القوي إلى الأشكال الوافدة إلى الأدب العربي، في الوقت الذي يدعي كل منهما الحكمة والعدل وهو أبعد شيء عنهما... نحن نريد لأي نوع أدبي سمات خاصة به تجمع بين العالمية والأصالة أياً كان القالب الفني... لكن ما حدث كان تقليداً ممجوجاً، وخارجاً عن أبجدية الابتكار... فلما عجز عن مضاهاة أنماط الأدب العربي المعروفة كالمثل والخاطرة والحكاية؛ والمقطعة؛ والموشحات والمشجرات، بل شعر التفعيلة الحديث راح يتمسك

بالأنماط الوافدة... إن ادعاء التفاعل الحضاري وتجديد القوالب الفنية يحتاج إلى دليل، وسرعة الحياة ترغب في الإبداع والابتداع، وتنفر من اجترار الموروث أو التجارب الوافدة، الحياة تحتاج منا إلى ابتداع آداب تناسب هويتنا وشخصيتنا ببلاغة مشرقة تؤدي رسالة فنية خَلَّاقة ولا تجعلنا تابعين، نزيد ما لدينا من غُثاءٍ غثاءً وعبثاً، لأن الادعاء لا يعني سوى أنه هوس عاطفي مريض وفج.

ولا يسعني وأنا أصل إلى ختام رؤيتي في (الأدب الوجيز) أو (شعر الهايكو العربي) أو ما ماثلهما من أنماط ادعاء التجديد في القوالب الفنية التي تقبض على المتعة والفائدة في صميم سياق مترابط ينشئ فضاءات الإغراء لتوليد الأفكار والصور لدى المتلقي.... أقول: لا يسعني إلا أن أثبت الآتي: لقد انسل الأدب الوجيز من الخيال وقبع في وهاد الرغبة، ولم يحقق التفاعل الحضاري ولم ينجز حركة تجديدية تجاوزية؛ وما زال أنصاره يلعبون لعبة (الغميضة) بتقديم آراء تتسم بالغموض والالتباس ولا نسمع منهم إلا آراء تدخلنا في عشوائية جديدة تطبق على كل ما نملكه من طمأنينة نحو أدبنا، بينما طفق شعر الهايكو العربي يسهم في تدمير العناصر الجمالية التي أحدثها الشعر العربي في ذواتنا بما فيه شعر التفعيلة الذي طار بأجنحة الخيال في بعض نماذجه.

ومما تقدم فأنا أشعر بالحزن لأن فلسفات الرؤى الوافدة أرادت إلغاء ذاكرتنا، وما ظهر من نماذج أدبية تبحث عن نبض الوجود قد أخفقت في إقناعنا بأنها تنتمي إلى روح الحداثة القادرة على تطوير ما نملكه من أنواع أدبية على الرغم من أن دعواتها وصبواتها لبست حُلَلاً براقة، وقدَّمها عتاولة الأدب والفكر؛ بسلاسل ذهبية؛ وصبغوها بأصباغ جميلة، وأوهمونا أنها ستخلق رؤى خلّاقة وقوالب فنية ترتفع ببنية النصوص لدينا لتعانق صباحة الزمن الفني المتخيل الممزوج ببعد رؤيوي حداثي وجمالي.

وليسمح لي أنصار تجارب التجديد، وأنا أستبطن ما لديهم من رغبات ورؤى محجوبة وظاهرة أن أقول: ما ظهر حتى الآن لم يزد على أن يكون مجموعة أوهام وتهويمات زادت ما لدينا من إشكاليات وشابت حياتنا بالتشويش والاضطراب والانفلاش و... بل الانحراف عن جادة الابتكار الحق، وليتهم حققوا لنا مقولة: كجالب التَّمْرِ إلى هَجَر.

وما زلت مدفوعاً إلى الأمل بروح التجديد، فالأمة التي تعيش حياة

راكدة وكذا أدبها أقرب إلى الموت بينما أنا ما برحت أبحث عن معنى الوجود الفاعل الذي يضج بالحيوية، ويتصف بسمو الإشراق؛ في الوقت الذي يدمج بين الإرث الأصيل الذي منحني علاماتي الفارقة وبين المستقبل الزاهر الذي يهيئ لي المكانة الحضارية الجوهرية في صميم الاتصال الكوني بعيداً عن التبعية أو التقليد الذي وقع فيه أنصار (الأدب الوجيز/ شعر الهايكو العربي/ و...)

ولعل موقفي هذا لا يختلف عن مواقف غالبية الأدباء والنقاد والمبدعين العرب الذين ابتعدوا عن نقد الفلسفات الجديدة؛ أو التجارب التي شاهدوها ولم يعبؤوا بها لأنها لم تكوّن لديهم إضافة جديدة... فهم لم يخدعوا بحماسة أنصار القوالب الفنية الأدبية الجديدة، بل أدركوا رؤى المحاكاة المطلقة لكل ما هو وافد؛ في ممارسة فجّة؛ وممسوخة... فالمبدعون الحقيقيون الذين يعشقون قيم الشعرية وهاجس الحلم المجدد لغة وبنية يسعون إلى اعتناق الحرف المبدع لإطلاقها، ويتلذذون في قراءات القيثارة الجديدة...

لذا كان موقفي مزدوجاً، وهو يمثل خوفي على مؤسسة ثقافية أدبية عريقة شرعت تسقط في براثن الوهم حين وفّرت الغطاء لبعض دعاة الأدب الوجيز، وحين جلبت بعض الكتابات إلى حظيرة دورياتها من تجارب شعر الهايكو العربي...

وما يدعوني إلى التفاؤل أن كل قالب فني جديد لا يملك الرؤى الفكرية الناضجة، والعناصر الجمالية المبتكرة، وأبجديات التجلي الفنية غير قادر على الصمود والبقاء... فالفورات العاطفية، والنفعية لا تصنع أدباً بل تثير بالريبة، وسرعان ما تموت.

وأنا أكتب ذلك كله كنت أقرأ الوجه الإنساني للمؤسسات الثقافية التي تنطق بإيقاعات النفس الأصيلة، راجياً ألا تسقط في المفارقات اللاذعة، بل عليها أن تراكم الرؤى العميقة في تجربتها، وتخلق منها فيوضات قادرة على تطوير مسيرتها الثقافية والأدبية والنقدية... ثم عليها أن تزيد وحدة التماسك بين أعضائها، لما يملكون من رهافة الحس ورقة الانفعال، واستشراف آفاق الحياة، وتوظيف ما لديهم للسمو بإبداعاتهم... لهذا رأيناهم يبتعدون عن القوالب الفنية التي أشرنا إلى نماذج منها؛ ولم يبهر عيونهم لمعان الكلمات المتوهجة وبريق الفلسفات الخادعة، إذ ليس كُلُّ ما يلمع ذهباً.

وأخيراً أرى أن العقل الإدراكي الحر قادر على إزالة أي تناقض يصدر في وجوده عن الوهم والإيهام وقادر على

تحويل الصور المضطربة إلى رؤية ثابتة تستلهم الواقع وتجاربه وأحداثه لخلق تجربة إبداعية جديدة تتضافر مع المجتمع الإنساني وتتفاعل معه من دون أن تفقد حضورها الجوهري الثابت...

ومن ثم فإذا كنا لم نر لأصحاب الأدب الوجيز أي نص إبداعي يعبر عن فلسفتهم، فإن (شعر الهايكو العربي) وما يناظره في النثر لم يستطع أن يرقى بأصالة الأدب وحداثته إلى ما يمكن أن يرجوه كل عربي أصيل.. بل إن ما قرأناه من نصوص له قتلت ما لدينا من صبوات الطموح، لأنها لم تر إلا النسخ والتقليد بأسلوب ضعيف هش، غالباً.

لقد صدق في هؤلاء وأولئك قول القائل: "أَسمع جعجعةً ولا أرى طحناً"... ونرجو لهم أن يخرجوا من أوهامهم التي أسقطتهم في إشكاليات الطموح الخادع.

هوامش:

1ـ فصّلنا جملة من النظريات النقدية التي تبناها بعض العرب في كتابنا (المسبار في النقد الأدبي) ـ ص 22 ـ 23 ـ وغيرهما؛ طبعة دار رسلان ـ دمشق ـ 2011م

2ـ الشَّذْرة: استعير للأدب، ومعناه الأصيل (اللؤلؤة الصغيرة) وكل ما هو متفرد؛ انظر (لسان العرب/ شذر ـ ابن منظور ـ دار صادر ـ بيروت...)

3ـ الحكمة: الخبرة والدقة، التجربة والعلم والعدل، ولذا فالحكمة "هي الكلام القائم على العلم والموجه إلى الصواب والسداد في القول والعمل" بعبارة موجزة بليغة. انظر الحكم والأمثال/ مجموعة من الباحثين ـ دار المعارف بالقاهرة ـ سلسلة الفن التعليمي/رقم3) ص8 و(لسان العرب ـ حكم).

4ـ المَثَل: الشَّبَه والعِدْل والصفة هو "اسم لنوع من الكلام لتعريف الشيء بغير ما وضع له من اللفظ، يُسْتعمل في السَّرَّاء والضَّرّاء، وهو أبلغ من الحكمة" (الحكم والأمثال ـ ص8).

5ـ الخاطرة؛ مؤنث الخاطر: وهي ما تخطر في البال من هواجس وأفكار، وتصاغ بأسلوب بليغ موجز ـ غالباً ـ (لسان العرب ـ خطر).

6ـ ديوان البحتري 1/99 ـ شرح وتعليق د. محمد التونجي ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت.

7ـ كتاب (الإعجاز والإيجاز) ـ دار الرائد العربي ـ بيروت ـ ط2 ـ 1983م.

8ـ انظر (البلاغة تطور وتاريخ/275) ـ د. شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ـ

و(مفتاح العلوم للسكاكي/ ص 387 ـ 389) ـ تحقيق د. عبد الحميد نداوي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت.

9ـ صفة (الوجيز) في المصطلح إنما هي صفة مشبهة (بوزن فعيل) وهي ثابتة الدلالة، وتفرض الاختصار، لذلك جعلوا الرواية الوجيزة (80 صفحة).

10ـ انظر تاريخ الأدب الأندلسي 214/ د. إحسان عباس ـ دار الآفاق ـ بيروت ـ ط3 ـ 1973م ـ والأعلام 175/8 ـ الزركلي ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط7 ـ 1976م.

11 ـ 12 ـ 13ـ تاريخ الأدب الأندلسي 217 ـ مرجع سابق، وهو عصر سيادة قرطبة.

14ـ انظر (الفيس) هايكو ـ شعر ياباني ـ ترجمة صلاح صلاح.

15ـ انظر مجلة (رسائل الشعر/ العدد 3 ـ تموز 2013م) وفيه شعراء من فلسطين والمغرب والعراق وتونس مثل (حسن أبو دية/ محمد أمين إدريس/ عبد الستار البدراني/ بشرى البستاني/ مصطفى لغتيري) وتصدر المجلة في بريطانيا ويرأسها رامي زكريا.

16ـ السابق نفسه/ وهي مجلة فصلية إلكترونية.

17ـ مفتاح العلوم 388.

18ـ انظر كامل قصة المثل في (مجمع الأمثال 101/2 ـ للميداني ـ دار المعرفة للطباعة ـ بيروت ـ د/تا).

19ـ انظر ـ مثلاً ـ كتاب (البخلاء للجاحظ 17 و29 و44) ـ تحقيق طه الحاجري ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط6.

20ـ انظر ـ مثلاً ـ شعر الفتوح الإسلامية ـ النعمان القاضي ـ الدار القومية/ القاهرة ـ 1965.

21ـ انظر ـ مثلاً ـ شاعرات العرب ـ جمع عبد البديع صقر ـ المكتب الإسلامي ـ دمشق ـ 1967.

22ـ انظر ـ مثلاً ـ تاريخ الأدب الأندلسي/ عصر الطوائف ـ 218 وما بعدها/ د. إحسان عباس ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ط5 ـ 1978م.

قراءة في كتاب (قصيدة الومضة) للمؤلفين

(هايل محمد الطالب و أديب حسن محمد)

د. خلدون صبح
أديب وكاتب سوري

إن من أشكال الأدب الوجيز التي ظهرت في السنوات الأخيرة قصيدة (الومضة) وهو دراسة تنظيرية تطبيقية حول قصيدة الومضة ، وأول ما يلفت الانتباه في هذا الكتاب تصميم الغلاف أو لوحة الغلاف التي تحمل صورة نافذة يطل منها الضوء وكأنه ومضة شعرية تأتي بسرعة وهو ما يناسب هذا العصر الذي يحتاج إلى السرعة في القراءة والوقوف أمام الأدب.

وقد جاء في مقدمة هذا الكتاب: يهدف هذا الكتاب إلى دراسة نمط يتكرس في الشعر الحديث المكتوب بالعربية ، وهو نمط الومضة ويبدو أن تأثير ثورة العولمة والاتصالات قد أثّرت كثيرا في انتشار هذا النمط ، لا سيما أن عصرنا بدأ يتوجّه نحو التكثيف والاختزال في كل شيء ، وإذا عدنا إلى الأدب الوجيز سنجد أن القصيدة التي تمثلها الومضة تشبه القصة القصيرة جدا ، وإذا تأمّلنا ذلك في المشهد الشعري السوري فسنلاحظ الدور المهم الذي أخذته قصيدة الشاعر رياض الصالح الحسين (التي تنتمي إلى الاتجاه الماغوطي) مع بعض من يجايله بالعمر.

فالومضة الشعرية والنثرية جهد تأملي يخترق لحظة حياتية مألوفة مستعملا الإحساس الشعري العالي بالكون.

وللعنوان في قصيدة الومضة أثر رئيسي ودور في تقرير قيمة النص الإبداعي إذا نظرنا إلى النص على أنه جملة متكاملة ومتناغمة وللعناوين في قصيدة الومضة أنواع منها العنوان

المنجز أو التفسيري الذي يوضح الدلالة للقارئ.

ومنها العنوان الانزياحي (المتمنع) كقول الشاعر المصري أحمد السواركة:

لا أحس بسعادة ولا أحس بأمل

موجود أمام نفسي أنتظر خطرا

ومن العناوين العنوان السريالي (الغرائبي)، وهو عنوان يجنح نحو الذهنية كقول الشاعر العراقي محمد مظلوم في ومضة (هجاء الموتى)

ماتوا جميعا، وليس لي سوى موتي

ليس لي بعدهم سوى انتظارهم

ليس لي سوى قبرين يجريان منعزلين ويصبان في حياتي

وهناك عنوان باسم (المقتطع) وهو عنوان شائع يقتطع من جسد الومضة تقول الشاعرة الكويتية سعاد الصباح في ومضة بعنوان (يخترع أنبياءه):

كل الديانات تنتقل إلينا بالوراثة إلا الحب

فهو الدين الوحيد التي يخترع أنبياءه

وهناك العنوان الأبيض أو اللا عنوان فتوضع مكانه نقاط أو إشارة استفهام أو تعجب

إن الإيجاز والتكثيف الشديدين يمكنان الومضة من تفجيرات ذهنية، تتشظى دوائر أسئلة تتسع، وتتباعد في ملكوت الرؤية التي ترسمها الومضة أو القبس. ولعل ومضة أدونيس الآتية:

عش ألقا، وابتكر قصيدة /وامض/ زد سعة الأرض

وفي ومضة (سر للشاعر اللبناني جوزيف حرب):

أعطاني الله

عينين وما لست أراه

ونقرأ في ومضة أخرى للشاعر السوري كمال جمال بك

كل الذين عرفتهم

قالوا الحياة جميلة

كل الذين عرفتهم

ضحكوا على الدنيا وماتوا

ومن خصائص قصيدة الومضة المشهدية والاحتفاء بالطبيعة يقول جوزيف حرب:

الريح ناي

والبحر سهل

أزرق، أصفر

ونوارس بيضاء

ظنت أن هذا الغيم

بدو في الغروب تربعوا، والشمس بين أكفهم

إبريق شاي

مر المذاق

مدور، أحمر

قطعا من السكر

ومن خصائص مواضيع الومضة الأنوثة والموت ونجد من الخصائص المفارقة ومركزية القافية والدلالية.

والحقيقة إن قصيدة الومضة هي شكل من أشكال الأدب الوجيز والكلام عنها يتسع في هذا الكتاب كثيرا لذلك حاولنا أن نلقي ومضة على هذا الكتاب بشكل وجيز.

القصّة الوجيزة (ق. ق. ج) بين التّأطير وتحوّلات الفنّ القصصيّ



أ.د. دريّة كمال فرحات
رئيسة ملتقى الأدب الوجيز في لبنان

القصّة هي مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب القاص وهي تتناول حادثة أو عدّة حوادث، تتعلّق بشخصيات إنسانيّة مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصّة متفاوتاً من حيث التّأثّر والتّأثير. والسّرد القصصي يعتمد على تمكين كلّ شخص من تحويل قضاياه اليوميّة في أثناء مشاركتها مع الآخرين إلى قصة مثيرة للانتباه. وقد أفاض النّقاد في تعريف القصّة وفنّ السّرد، وأظهروا الفرق بين أنواع السّرد والقص. يعرّف فؤاد إفرام البستاني القصّة، فيقول: "القصّة هي تتبّع وتقصّي أخبار النّاس وفعالهم شيئاً بعد شيء أو حادثة بعد حادثة". ويقول جبور عبد النّور إنّها "أحدوثة شائقة، مرويّة أو مكتوبة، يُقصد بها الإقناع أو الإفادة".

وقد عرفت القصّة، خلال تاريخها الطويل، أنواعاً من القصّ عديدة، ففي كلّ مرحلة من التّاريخ كان القاص يجسّد تجربته ويرشح برؤيته إلى عالمه، وينهض بأداء مهمّات الأدب في المرحلة التّاريخيّة التي يتألف في سياقها، فكانت في القديم الحكاية بمختلف أشكالها والأسطورة والحكاية الخرافية والأمثال وحكاياتها والأسمار، والسّيرة والمقامة...، وفي العصر الحديث القصّة والقصيرة والرّواية.

وبما أنّ وتيرة الحياة دائماً في تغير وتقلّب فإنّ الأدب يتأثّر بهذه المتغيّرات، ما يسهم في ابتكارات أدبيّة، وفي ظهور أجناس أدبيّة تنطلق من الموجود لتصنع جديداً. وهذا الجديد يحتاج إلى نقد تجاوزيّ يفتح آفاقه على أبعاد مختلفة.

من هنا فقد ظهر في العالم العربيّ منذ منتصف القرن الماضي القصّة القصيرة جداً بوصفها جنساً أدبيّاً مستحدثاً، متأثراً بمجموعة من الظّروف الثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة. وكل جديد لا بدّ أن يواجه مواقف نقديّة متعدّدة، فهو يبدأ حبيا خجولاً إلى أن يثبت مكانته، وقد أشارت النّاقدة نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، إلى أنّ المجتمعات تقف من محاولات التّجديد موقف الرّيبة والتّحفّظ، فلا تقبل الجديد إلّا بعد رفض طويل، ومن الملاحظ أنّ هناك ثلاثة مواقف نقديّة تواجه أي جديد، الأوّل موقف مدافع، والثّاني موقف سلبيّ، والثّالث موقف متردّد وحذر.

ولم يسلم ظهور القصّة القصيرة جداً بوصفها جنساً أدبيّاً من هذه الاتّجاهات الثلاثة، وبدأت المحاولات في تحديد هذا الجنس الأدبيّ، ومن هنا فإنّ ملتقى الأدب الوجيز يفتح الآفاق على هذا المفهوم وتبيان خصائصه ووضع الأسس النقديّة له.

والوجيز، لغويّاً تعني الموجز والمختصر، والوجيز هو الكلام القصير السريع الوصول إلى الفهم. فهذا المفهوم جديد قديم، قديم بنسبته إلى علم المعاني الذي يهتمّ بدراسة طبيعةِ ألفاظ اللغة العربية التي تتطابق مع الحال المرتبطة به، وبالتالي تختلف طبيعةُ اللفظ مع اختلاف الحال. يهتمّ هذا العلم باللفظ من حيث فائدتُه في المعنى، أي مع الغرض الذي يدلّ عليه في سياق النص. وقد قام بتأسيس علم المعاني الشيخ عبد القاهر الجرجاني، وتفرّع علم المعاني إلى أقسام متعدّدة منها الإيجاز والإطناب والتساوي، فالإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ويكون بالترادف، والمساواة تساوي اللفظ والمعنى، فيما لم يكن داع للإيجاز والاطناب. وعليه فالإيجاز هو صياغة كلام قصير يدلّ على معنى كثير وافٍ بالمقصود.

إنّ الدخول في عوالم المصطلحات يقودنا إلى قضية الشكل والمحتوى، وهي قضية شغلت أدمغة الباحثين قديماً وحديثاً، ودفعت بيراعهم إلى الإبداع والتعبير. وقد كوّنت هذه القضية عاملاً مهمّاً في تأطير الجنس الأدبي وتحديد سمات النوع الأدبيّ الذي يقود حتماً إلى الاعتقاد بوجود معيار للتّصنيف له قدر من الثّبات والتّحدّد، ويتحدّد الجنس

الأدبي بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص.

والإشكاليّة المطروحة الآن هل القصّة القصيرة جدا جنس أدبيّ؟ وما هو المصطلح الدقيق المطروح حول هذا الجنس الأدبي؟

الجنس الأدبيّ هو مجموعة من النّصوص المصنّفة على أساس بعض السّمات المشتركة، وهو قد يخضع لنماذج نصل من خلالها إلى وضع قوانين للجنس، تحدّد من قبل أذواق الجمهور، وقد تتطوّر هذه الأجناس الأدبيّة على مرّ الحقب التاريخيّة، فمنها ما يبقى أو يمكن إبداع أجناس جديدة، أو تطوير الأجناس القديمة، ويمكن للأجناس غير المنتجة أن تظل بما أنّ النصوص الحيّة التي تمثّلها ما زالت موجودة.

وعليه فإنّ الآراء تعدّدت حول القصّة القصيرة جداً فمنهم من رأى أنّها نوع من أنواع القصّ، ولديها أدواتها الخاصة، ومنهم من رأى أنّها جنس أدبيّ مختلف، ومهما كان الأمر فإن ظهور القصّة القصيرة جداً استدعته الظروف الجديدة وأصبح الذوق العام يتطلّبه مع رتم الحياة الجديدة السريعة، وقد تعدّدت الأسماء التي أُطلقت على هذا الفنّ.

والتّسميّة هي أوّل ما نقف عنده، فمع ظهور هذا النّوع الأدبيّ، أطلق الدّارسون عليه عدة مصطلحات ومن بين هذه التّسميات: القصّة القصيرة جدّاً، ولوحات قصصيّة، وومضات قصصيّة، ومقطوعات قصيرة، وبورتريهات، وقصص قصيرة، مقاطع قصصيّة، ومشاهد قصصيّة، وفقرات قصصيّة، وملامح قصصيّة، وخواطر قصصيّة، وإيحاءات، والقصّة القصيرة الخاطرة، والقصّة القصيرة الشّاعريّة، والقصّة القصيرة اللّوحة. والتّسميّة لا بدّ أن تطوّق هذا المنتوج الأدبي تنظيراً وكتابة والإحاطة بهذا المولود الجديد من كلّ جوانبه الفنية والدّلاليّة، وأوّل ما يلفت في هذه التّسميّات أنّها لا تعتمد الايجاز الذي هو سمة أساسيّة من سمات البنية في هذا النوع، من هنا ارتأى ملتقى الأدب الوجيز تسميّة القصّة الوجيزة.

فالوجيز لغويّاً يعني الموجز والمختصر، والوجيز هو الكلام القصير السريع الوصول إلى الفهم، وعليه فالوجيز يعبّر بقليل من الألفاظ عن كثير من المعاني. فمن هنا، من المهم التّعبير عن المعاني الكثيرة بقليل من الألفاظ، فكيف نضع تسمية طويلة مع قدرتنا على الإيجاز. وإذا كان العنوان يستند إلى الإيجاز فإنّ بنية القصّة الوجيزة تعتمد التّكثيف الذي بات ميزة هذا النّوع السّرديّ، وهو يعني إذابة مختلف العناصر والمكوّنات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كلّ واحد، أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف، والتّكثيف يفترض بحضوره عدداً محدّداً من العناصر، والتّقنيات



الأدب الوجيز ..
حداثة الابداع السائلة

أ. ديب علي حسن

أديب وكاتب سوري

يروى أن كاتباً غربياً مشهوراً كان قد أرسل لناشره كتاباً وبعد أن تمت الطباعة والتوزيع أرسل برقية عاجلة ليس فيها كلمة واحدة إنما فقط حرف استفهام (؟) وكان أن تلقى الجواب بالطريقة نفسها حرف تعجب واحد..

لم يذهب بعيداً المؤلف في السؤال برقية اكتملت بالسؤال من خلال الإشارة.. وكان الجواب محملاً بالإيجاب والدهشة والإعجاب من انتشار الكتاب..

هل يمكن الحديث هنا عن أدب المراسلات الوجيزة جداً أنها تكاد لا تكون إلا بياضاً ومن ثم هل يمكننا أن نذهب بعيداً في تأويل رسالة المؤلف ورد الناشر؟

بالتأكيد يمكن ذلك ويمكن لمن يريد أن يغوص أن يحلل الكثير ولكن هل الرموز وحدها لغة الاختزال التي تحمل بعضا من دلالات وسيمائيات الإبداع فيما تبطنه؟

ماذا عن الأمثال الشعبية التي ابتكرها الإنسان منذ أن وعى أن البلاغة في الإيجاز..

وفي أدبنا العربي تراث ثر وهائل من الأمثال التي تختزل حكاية ما أو تقدم خلاصة تجربة حياتية خيراً أم شراً..

الأمثال التي تطورت لتكون خزان الاختزال الفكري سواء كانت فصيحة أم لا .. رافقها على التوالي لون آخر لا يقل حضوراً .. ونحن نقول لمن يقدم الجواب فوراً أنه سريع البديهة ونعني هنا الأجوبة المسكتة التي تبدو كما لو أنها برقية حروفها من نار وقد درست هذه الظاهرة الدكتورة منيرة فاعور في كتابها المهم الأجوبة المسكتة .. وفي كتاب أخبار النساء لابن قيم الجوزية تقع على العشرات من هذه الأمثلة.. ومنها مثلاً أن امرأة ليست جميلة وقفت

ببـاب عطـار فنظـر إليهـا وقـال: وإذا الوحـوش حشـرت .. فـردت علـى الفـور والسـياق نفسـه: ضـرب لنـا مـثلاً ونسـي خلقه...

وقس على ذلك الكثير الكثير .. وفي تراثنا العربي باب الطرفة والنوادر والملح وقد وضعت أيضاً كتباً كثيرة تجمـع الملـح والنكـت والنـوادر ومنهـا كتاب المستطرف للأبشيهي..

وقد تطور هذا اللون وانتشر حتى أصبح فناً يبدع فيه عبد القادر المازني وكثيرون..

والنكتـة أو الطرفـة فـن سـريع الإيقـاع مـوجز يعتمـد علـى المفاجـأة المدهشـة الـتي لا تتوقعهـا وبالتـالي هـو اختزال سريع لكنه ثر الدلالات..

وفي الشعر العربي أيضاً نقع على أبيات مفردة لا تكاد تجد لها أخوة وإذا مـا كانت فهـي غير حاضرة لأن البيت الـذي نـردده قـد الوظيفـة تمامـاً .ومثل ذلك قول الشاعر:

تدس إلى العطار سلعة أهلها

وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

وبالوقت نفسـه قـد نقتطف بيتاً أو عـدة أبيـات مـن قصـيدة طويلـة لشـاعر مشـهور وتكـون القصـيدة أيضـاً جميلـة لكن السائر على السنة الناس منها بيت أو عدة أبيات مثل قصيدة أبي القاسم الشابي إرادة الحياة..

من منا لا يردد قوله:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بدَّ أن يستجيب القدر

ولن ننسـى أيضـاً أن بعض الشعراء أجادوا التكثيف حسب مقتضى الحال وهذا كثير في الشعر العربيّ .. تفرضه ضرورات الموضوع مثل ما قاله بشار بن برد بجارته رباب:

رباب ربة البيت تصب الخلّ بالزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

خلاصة هذا كله:

أنَّ الأدب الوجيز ليس بدعة جديدة ولا يمكـن أن يكـون كـذلك ولسـت ممن يرون أن التسمية قد تكون مناسبة تماماً .. فرضتها وقائع التحليل والنقد ولكن لا يعني أنها بهذا المصطلح تجعل هـذا اللـون مـن الأدب منبـت الجـذور كأنه ولد بين ليلة وضحاها..

الأدب أو الإبـداع الـوجيز فرضـته الحاجة بالضرورة منذ أن كان الإبداع فهو في الشعر والقصة والرواية .. ظروف ومـتغيرات الواقـع الاجتمـاعي أدت إلى فـورة مـا فيمـا تـوهم الكـثيرون أنـه إبداع..

ولاسـيما مـع انتشـار التقنيـات الحديثـة ووسـائل التواصـل الاجتمـاعي

.وهنا نشير إلى أن لوناً إبداعياً ولد في اليابان سمي رواية المحمول، وطبعاً الأمر غير النشر الإلكتروني رواية المحمول لها شروطها وقواعدها وترسل فصولها كبرقيات للمشتركين حسب الفترة المحددة .وكون الشيء بالشيء يذكر يجب أن نشير إلى أن الكثيرين من هواة العبث بالأدب توهموا أنهم قادرون على تقليد فن الهايكو اليابانيّ وبذلك اعتقدوا أنهم يكتبون أدباً جديداً يصب أيضاً فيما سميّ الأدب الوجيز.

تنظير ..

كثيرة هي الدراسات التي ملأت صفحات المجلات والصحف والمواقع الإلكترونية تقدم وتنظر لهذا اللون وانطلقت ملتقيات تحت اسم ملتقى الأدب الوجيز أو تفرعاته مثل: (ق. ق. ج) وعمل المهتمون بهذا اللون على تأسيس نواد وروابط تضم المهتمين بهذا اللون وفاتهم أن المبدع لا يمكن أن يصل هذا اللون بمثل هذه السهولة وليس صحيحاً أنّه لون قائم بحد ذاته ..

بكل الأحوال من الدراسات المهمّة التي تلفت الانتباه دراسة الدكتور كامل فرحان صالح، أستاذ جامعيّ لبنانيّ نشرها في جريدة البناء اللبنانية تحت عنوان:

الأدب الوجيز نوع أدبيّ ...

وفي تقديم تحليله للظاهرة يرى:

(أنّ الأخذ بمفهوم التطور هو الأنسب لبحث حركية الأنواع الأدبية ومنها بروز "الأدب الوجيز" عبر مساريّه الحاليين: الومضة (وهي من ثمار شجرة الشعر)، والقصة الوجيزة (وهي من ثمار شجرة النثر الأدبيّ)، بحسبان أنه تحت كلمة أدب، كانت تتدرج باستمرار، أنواع أدبية متنوعة (الشعر، المسرحية، القصة، الرواية.. الخ)، وكل نوع من هذه الأنواع كانت تتسل منه أنواع أخرى وهكذا، فيما كانت هناك أنواع تنقرض أو تتحوّل، وأخرى تظهر، إذ يلحظ مثلًا، أن هناك صلة بين التراجيديا والدراما بوصفها فنّاً جديداً، وبين الملحمة والرواية. كذلك، تطورت المسرحية من الشعر قديماً إلى النثر في العصر الحديث)

ومن ثم يخلص إلى النتيجة الآتية :

(في الخلاصة، يمكن تشبيه النوع الأدبي بـ"المؤسسة"، بحسب كتاب "نظرية الأدب" (لويليك وارين)، ويتمتع هذا النوع بقوالب عامة فنيّة، تختلف في ما بينها، ليس بحسب مؤلفيها وعصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب، بل كذلك، بحسب بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبيّة،

أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للنوع الأدبي. وهذا يمكن لمسه بوضوح في الأدب الوجيز، بوصفه نوعاً أدبيّاً بات في الإمكان أن تتوحد فيه خصائص عامة، مهما اختلفت اللغات والآداب المعاصرة.)

وهنا تبدو أصالة الدراسة التي يقدمها إذ أنّها تبحر في تموجات أسباب ظهور هذا اللون وضمن سياق اجتماعي وتاريخي ولحظة واحدة كان لا بدّ لها أن تتوفر لتكون الظاهرة بغض النظر عن حملها الطويل وأنها مستمرة ليس كظاهرة إنما كتلوين إبداعي ضمن سياق الإبداع العام أي جزء من كل متكامل وليست ظاهرة بحد ذاتها لأنها ببساطة لا تملك جسداً ولا جناحين قويين يمكناها من التحليق بغير أجنحة الجسد الآخر متكاملاً معها من الملحمة إلى الومضة..

من الدراسات المهمة التي صدرت في سورية كتاب الدكتور زهير إبراهيم سعود وهو ناشط في مجال الأدب الوجيز وله حضوره المهم جاء كتابه تحت عنوان: فن القصة من الملحمة إلى الومضة.. صدر عن دار آس في بانياس الساحل عام 2018م أي مع ذروة النقاش حول الأدب الوجيز وكون الدكتور معنياً بالقصة القصيرة جداً من الطبيعي أن يركز جهده البحثي حولها دون الومضة الشعريّة.. يقع الكتاب بأكثر من 340 صفحة من القطع المتوسط يتناول فيه العديد من العنوانات التي تعنى بهذا اللون.

في الفصل الخامس الذي حمل عنوان: في أركان القصة القصيرة جداً يقف عند ما أسماه أركان القصة القصيرة جداً ومنها: الإيحاء ومن ثم التكثيف الذي يعني تكثيف وضغط الحدث الروائي الذي راهن على الوعي وعمق الخيال والضرورة التي أطلقها عصر السرعة (ص217) والاقتصاد والإعجاز بالإيجاز .وهي حسب ما يرى باعتمادها كل أنواع الاقتصاد النحوية والبلاغية والمشاهد التخيلية والخروقات تسعى لبناء المشهد غير المألوف وتصنع الرمز السياقي الذي حقق الإطاحة بالحواجز واستحضر ملكة التخييل للإفهام والتورية، ومن ثمّ سماتها أيضاً الثنائية اللغوية والمفارقة وكذلك وحدة النصّ.. ويقدم الباحث آراء كتاب ونقاد عالميين في هذا اللون من الإبداع ومنه قول الناقد الأرجنتيني راؤول براسكا الذي حصر ميزات القصة القصيرة جداً بثلاث هي: الثنائية المرجعية، انزياح المعنى.

ببساطة يمكن أن نلاحظ التقاطع في سمات القصة القصيرة جداً مع

سمات الطرفة أو النكتة التي أشرنا إليها سابقاً وأهمها التكثيف والمفارقة والدهشة.

ريادة شوقي بغدادي

الشاعر السوري شوقي بغدادي واحد من رواد الإبداع الشعري الكلي ومن اللافت أنه كتب القصة الشعرية القصيرة جداً منذ زمن طويل ..فمن يعد إلى مجلة المعرفة السورية عام ١٩٧٧م عدد ١٧٩ يجد العنوان الآتي: قصص شعرية قصيرة جداً. وهي تسع قصص شعرية قصيرة جداً نثبتها نظراً لريادتها وضرورة التذكير بأن الإبداع إبداع سواء كان وجيزاً أم لم يكن:

قصص شعرية قصيرة جداً

شوقي بغدادي

المسرات الممنوعة

اللوحة: شمس وحريق وغبار

والنهار الضحل مليء بالاقذار

لكن الفقراء اقتحموه عراة يبردون

الشرطة تطردهم

والناس تلاحقهم

ويعودون السباحون

لم يبق سوى الأسمال المتروكة

صادرها القانون

دمشق التي في الكتب

كانت دمشق جنّة

كما تقول الكتب

خرجت من كتابها الآن.

الذي أقلب

صادفت ياسمينة

جفت على جدارنا

كانت تدلى فوقه

كأنها تنتحب

حرثتها

سقيتها

ولم أزل ارتقب

أحلم أنّ الأرض كالتاريخ

ليست تكذب

سر الماء

حملتها اشمها

ارفعها إلى عيوني

طفلة مدللة

كان الشذى رطبا

وكانت وجنتي مبللة

ما سر هذا الماء؟؟؟؟

في عيني

أم القرنفلة

لعبة الشتاء

من غير أن نشعر

أقبلت من آخر الافق

سحابة كثيفة سوداء

وقبل أن أجمع أشيائي
التي نشرتها
بعثرها الهواء
وارتعشت يدي التي مددتها
اختبر السماء
ثمة قطرة صغيرة من ماء
وطائر فر من الفضاء
ونشوة اللعبة تنطلي
فاجأنا كعهده الشتاء
في مكان ما
كان الغناء بعيدا
في الليل ليس يفسر
كان الكلام حزيناً لا بد
والصوت أكثره
وكنت فوق سريري
غصنا هوى وتكسر
هل كان صوتي هذا
أم كان
لا أتذكر
أقصى الحرمان
كانوا جميعهم
يبكون في سخاء
إلا أنا المفجوع
كنت جامدا
كالصخرة الصماء
أو آه

ما أصعب إذ حرمتني
يا رب حتى نعمة البكاء
مجرد حياة
لا شكّ أنّني أقدر أن أحيا
من دون موسيقا
ولا ورود
إذ ليس ثابتاً أن الديناصورات
قد اختفت من الوجود
بسبب الصمت الذي ران على الطيور
أو ذلك النقص الذي عانته
في كمية الزهور
القمر المجنون
البنت الحلوة تعزف
وتغني لليل المسكون
البنت الحلوة تبكي فرحا
وتصفق سرا
وتعض على أطراف اناملها
والرجل يراقبها من دون مبالاة
يتثاءب ثم يخر صريع النوم
وينفتح الشباك
على القمر المجنون....
المسرحية مستمرة
قلبي يحدثني
بأنّ الموت يبحث عن ضحية
وأنا الذي أدركت سر الأمر
لا أقوى على ردّ التحية

كان اسمي المفروض أن يمضي

لرحلته القصية

لكني غيرت طائرتي

وغافلت المنية

ما زال لي دور صغير

في ختام المسرحية.

هذه قصص شعرية قصيرة جداً بريشة المبدع شوقي بغدادي الذي لم يدع أنه ابتكر لوناً أدبياً جديداً.. بل علينا نحن أن نقول أنه الابداع بعينه تفرضه وتخلقه الضرورة الشرطية واللحظة التي تتكامل فيها عوامل الولادة الطبيعية لا الجراحية.

من هنا يمكن القول ببساطة: الإبداع قد يكون ملحمة وقد يكون معلقة أو بيتاً أو بيتين أو يكون أربعة أو خمسة أسطر لحكاية ..وقد يكون بكلمتين كما في قول الروائية سمر زليخة في نهاية روايتها آخر المنازل عن الشهيد(هوى فارتقى) ..أما ما تبقى فهو ما أسماه عبد الوهاب المسيري الحداثة السائلة لا شكل ولا لون لها هلامية المنشأ إذا لم تكن الولادة بنت الإبداع.

إحالات:

ـ فن القصة من الملحمة إلى الومضة.

ـ د. زهير إبراهيم سعود. دار اس بانياس 2018م.

ـ مجلة المعرفة السورية عدد 179 سنة 1979 م.

ـ موقع جريدة البناء اللبنانية. دكتور كامل صالح كانون ثاني 2020م.

الأدب الوجيز قديم يتجدد



أ. رياض طبرة

أديب وكاتب سوري

هل من تعريف جامع مانع لهذا الجنس الأدبي المتجدّد؟ أم أنه كسواه من الأجناس الأدبية (الشعر ـ القصة ـ الرواية ـ المسرحية) يحظى بالعديد من التعريفات، وكل تعريف فيه من الصواب ما فيه، وفيه كذلك من الخروج عن رأي الجمهور وبما يمثل وجهة نظر صاحبه.

وعندي أن هذا التنوع في النظر إلى الموضوع يغني ويثري المعنى ويضيف جديداً وجميلاً، ولا يقلل من شأن المفهوم العام للأدب الوجيز.

ومهما تعددت الآراء وأضافت فإنها بمجملها تهدف إلى التوافق على تعريف محدد، والاتفاق على ما يجب أن يتوافر في النص من شروط ليكتسب المدون صفة الأدب الوجيز.

فالومضة الشعرية، أو القصة القصيرة جداً ما هما إلا تجديد للأمثال وصياغة حداثوية تتفق مع روح العصر ومتطلباته.

وأزعم أن الميل للإيجاز حتى لدى الكثيرين من شعراء العربية يتفق مع روح الشاعر وتطلعه الدائم لاختيار الشكل الذي يمكن له أن يكون الأقرب إلى قلب وعقل المتلقي. ما يهم الأديب أولاً وقبل كل أمر آخر هو جودة نصه لذلك يشقى ويتعب ويسهر الليالي ليأتي إبداعه على قدر طموحه، ويهمه بالمنسوب نفسه وصول هذه الدفقة الشعرية، أو هذه الـ ق.ق.ج إلى المتلقي بأيسر السبيل وأكثرها قدرة على احتلال مكانها في عقل وذاكرة الجمهور.

الشاعر الكبير نزار قباني في كتاب الحب أعطى الشاهد الأكثر

سطوعاً للومضة الشعرية، والرواد الأوائل للقصة القصيرة فعلوا الفعل نفسه (واقترفوا) هذا الإبداع لتكون ق.ق.ج الجنس الأدبي المعاصر، بعدما نجحت القصة القصيرة في احتلال موقعها بين الأجناس الأدبية. لكن ذلك لم يلغ الرواية ولم يقلل من حضورها في صدر المكتبة العربية وغير العربية.

وأزعم أيضاً أن الأدب الوجيز ضرورة فرضت نفسها تحت تأثير عوامل عدة، منها وربما أهمها عدم استعداد المتلقي لاستيعاب المطولات سواء كانت شعراً أم نثراً، وعزوفه عن الإطالة والأطناب والحشو، واللغو.

لقد أثقل العصر، وهو استهلاكيّ، في كل شيء النفس الإنسانية، حتى باتت تتطلع إلى تحقيق مقولة: خير الكلام ما قلّ ودلّ.

هذه المقولة نجد ترجمتها في الومضة الشعرية

ما دمت يا عصفورتي الخضراء حبيبتي إذاً فإن الله في السماء.

وفي العربية المتداولة ما يعنينا جميعاً على الإيجاز وسأضرب مثلاً مما نتداوله وتتبادله كلمة: (افتقدتك) هذه الكلمة جملة فعلية فعلها الماضي مع فاعله مع مفعوله تؤلف نصاً في أي لغة أخرى وقد تحتاج إلى أسطر وليس سطراً واحداً.

في العربية أيضاً حروف ترقى إلى مصاف الفعل فِ - قِ - رِ - إلخ...

ولنا أن نفخر بالعربيّة لأن فيها هذا الكمّ الهائل للمفردات والتي تحمل كل مفردة منها المعنى المراد - طار - حلّق - جنح - إلخ.. للتعبير عن حركة الطيران من لحظة التحرك الأولى إلى تلك التي يحتل فيها الطائر كبد السماء.

وقد أضيف إلى أنّنا اليوم بأمس الحاجة للأدب في كل أجناس وتعدد أشكاله، لمضمونه ولشكله، لقديمه وجديده لما ينتمي إلى مذهب أدبي (اتباعي - رومانسي - رمزي - سريالي - واقعي) ولغيره ممن يمثل التداخل في الأجناس الأدبية أي النص العابر للأجناس المهم دائماً أن يكون الأدب أدباً.

وللذكرى فقد سألت الشاعر الراحل الكبير حسن البحيري يوماً عن موقفه من الشعر الحديث (التفعيلة وقصيدة النثر) وكانت قصيدة النثر حديثة عهد وموضع استنكار ويشجب من كثيرين حاله كحال شعر التفعيلة، الذي صار حقيقة واقعة بفعل جمالياته المتنوعة فكان رداً موجزاً: المهم أن يكون الشعر شعراً.

وهذا ما أميل إليه في الموقف من الأدب الوجيز فإن تحقق الإيجاز بلغ الأدب مبتغاه، ووصل النهر إلى من به ظمأ.

الأدب الوجيز



د. ريما الدياب
أديبة وكاتبة سوري

لا شك أن الحياة في تطور مستمر، وتختلف معطيات الحياة عبر العصور، والمجتمعات تتأثر بالتطور والتقدم، وهنا سأقف عند كلمة تطور لأشير إلى أن تطور المجتمع مرتبط بالتغير والتبدل، أي يتحول من حال إلى حال، في حين يكون التقدم مرتبطاً بالانتقال إلى الأمام، ومن هنا لا يكون التطور دائماً إيجابياً بينما التقدم يعني التحسن المستمر نحو الأمام أي السير في خط تصاعدي، وبما أن الأدب لسان العصر كان لا بدّ من أدب جديد يتماشى مع أحداث العصر، وتتسع كلمة أدب لتشمل كل أنواع المعرفة، والأدب هو فن الكلمة التي يعبر بها المبدع عن نفسه أو موقفه من الحياة، ويمثل تجربة أو عاطفة شعورية، يرصد فكرة حقيقية، ويقوم على الخيال.

وقد امتازت اللغة العربية عن غيرها من اللغات بأصالتها، وتفردت بخصائص أثبتت أنها لغة حية خالدة حافظت على رصيدها الضخم من القوة الذاتية التي جعلتها قادرة على التطور والتقدم في كل الظروف والأحوال، ولم تقف اللغة العربية وعلومها وآدابها عند حدود القديم بل تطورت وتقدمت ولكن تطورها كان مرتبطا بالتراث فلم تتغير أصولها، وأهم ما امتازت به الإيجاز فالعبارة القصيرة تحمل معاني كثيرة، وهذا النوع هو إيجاز القصر أما إيجاز الحذف يكون بحذف كلمة أو جملة مع قرينة تعين المحذوف، والإيجاز أداء المعنى الكثير باللفظ القليل وهو نوع من البلاغة، ويقال البلاغة الإيجاز لأنها تدل على فصاحة المتكلم وتثير العقل والذهن، وحافظة اللغة العربية على

مرونتها، فكل كلمة قادرة على التمييز بين الأنواع والأحوال المختلفة في الأمور الحسية والمعنوية، وتمتاز بكثرة المترادفات، وتحمل طاقة هائلة ومؤهلات مطلقة صوتية وصرفية ومعجمية وبلاغية ودلالية، وهي لغة الإشارات والرموز، وتنوع الدلالة، وتبني على التلميح دون التصريح، كما امتازت اللغة العربية بالاتساع الداخلي لمعاني الكلمات بما تحتويه المفردة من طاقات، واتسمت بالبلاغة أي وضع الكلام موضعه مع حسن العبارة مع التأثير والإقناع، تقدمت اللغة مع تطور الزمن، فهي لغة فصيحة خالية من التنافر والتعقيد اللفظي، وكل كلمة تدل على معنى، وهي لغة مفتوحة أثبتت قدرتها على التواصل الدائم على مدى العصور، وعرفت بالطبيعة الحية القادرة على الابتكار الدائم.

وفي ظل هذه المعطيات ظهر الأدب الوجيز، إذ إن الأدب يستجيب لتقدم الحياة، ونشهد اليوم عصر انفتاح الفكر وعصر النهضة وعصر المتغيرات التي تطلب من الإنسان التفكير والابتكار، والفكر الإنساني من المفروض أن يكون في حالة تقدم وارتقاء، والابتعاد عن التكرار والابتكار والمفاجأة والإبداع، والأدب يمثل الواقع الاجتماعي بما فيه، فبعد أن لمسنا سمات محددة للأدب العربي بما فيه الشعر والرواية والقصة وغيرها من الأجناس الأدبية المعروفة إلا أننا اليوم شاهدنا أدبا مغايرا، يحمل سمات جديدة تربط بين الواقع والخيال عبر تكثيف اللغة، وهنا يأتي دور الأدب الوجيز الذي عمد إلى إنشاء علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والإنسان، وبين الكلمة والعالم، إذ إن الكلمة تحمل طاقات خارقة رغم بساطتها، وقد ظهر الأدب الوجيز فهو بنية قصيرة الحجم ثرية بالدلالات، هذا الأدب الذي وجدت بذوره في الأدب العربي القديم والآداب الأجنبية، فهو ليس من معطيات الأدب الحديث، ولا ثمرة من ثمار العصر الرقمي، ولكن تبلور في العصر الحديث عصر التقنيات الجديدة، عصر جيل الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، فظهر الأدب الذي يلبي طموح القارئ، والأدب الوجيز أدب شمل أنماطا أدبية عدة كان من أهمها شعر الومضة، القصة القصيرة جداً، التوقيعة.

والوجيز لغة: يقال كلام وجيز أي قصير سريع الوصول إلى الفهم – بليغ، وأسلوب وجيز يعبر بقليل من الألفاظ عن كثير من المعاني، وبذلك تميز الأدب الوجيز بخاصية الأدب المكثف، فهو

أدب الكلمة التي حافظت على مسيرتها عبر العصور، وتمتاز الكلمة في الأدب الوجيز بمزية الانزياح عن المعنى المألوف، والابتعاد عن المباشرة، والتكثيف والذهاب إلى اكتشاف طاقة المفردة، ولا بدّ أن نشير إلى أن قيمة العمل الأدبي لا يقوم على الإيجاز أو الإطالة فحسب، إذ إن الكلمة أو علاقة المفردات لا تكتسب قيمتها إلا من خلال فرادتها الإبداعية، والطاقة المتنوعة في الكشف والمعرفة، والأدب يقاس بفرادته وإبداعه وعمقه.

فالأدب الوجيز هو الأدب السهل الممتنع الذي يدعو إلى الإبداع وينهض على رؤية خلاقة.

- ومن أهم الأجناس الأدبية التي ظهرت تحت مسمى الأدب الوجيز، شعر الومضة، ولا بد أن نشير إلى أن الشعر التصق بالمجتمع، واتخذ أشكاله بناء على القدرات الجمالية الكامنة في اللغة، فتطور من حيث الشكل والمضمون، فبعد أن كانت القصيدة العربية تتسم بالطول والوزن والقافية وتعدد الأغراض، نراها اليوم تجردت من تقاليدها، وخالفت هيكلها القديم لتغدو عددا قليلا من الكلمات تحمل فكرة واحدة وتأويلات عدة، وهي ما وسمت بالومضة الشعرية أو اللقطة أو اللمحة أو المفارقة التي امتازت بتشكيلها وصورها ولغتها، والومضة لغة ومض البرق لمع لمعاناً خفيفاً وظهر، أومض أشار إشارة خفية رمزاً أو غمزاً(1).

أومض فلان رأى وميض برق أو نار، أومضت المرأة بعينها سارقت النظر وتبسمت(2)، وعلى هذا نجد أن معناها اللغوي انحسر بالضوء والجمال، اللمعان اللافت للنظر – لأن الومضة سريعة خاطفة قليلة الكلمات تدل دلالة عميقة تترك أثراً.

أما اصطلاحاً هي القصيدة التي تمتاز بالكثافة، وتقوم على الاقتصاد اللغوي والاختزال والتركيز، فهي كلمات قليلة تحيل على معان واسعة، وسميت باللمحة الخاطفة، وكما وصفها نفر منهم الومضة هي تقطير الشعر(3).

وتتجلى الومضة الشعرية في قول أمين الذيب(4):

الماضي حاضر مستتر
كيف أقنع التفاح أن غداً
ستمطر رذاذاً

وقف الشاعر فيما سبق على مشهد جديد اختزل فيه الزمن، وابتكر لحظة جمعت بين الماضي والحاضر والمستقبل الذي عبر عنه بالمستتر لأنه مجهول بالنسبة لنا، وهنا ومضة أدبية ابتكر مبدعها زمناً أدبياً جديداً دون إحداث

قطيعة تامة عن الماضي، بل عمد إلى إحياء القديم وإعادة ابتكاره، فتجلى البعد التخيلي الذي مثل ابتكار فكرة موجزة تتضمن معاني أدبية، ويكمن في هذه الومضة الدهشة، فأراد أن يختصر معاناة الشعب عندما نظر إلى الحاضر من زاوية الماضي فرأى المستقبل الذي وصفه بالمستتر وهذا يشي بعدم قدرة العرب على التقدم والتغيير الفاعل، وفي هذه الومضة إيحاء وبعد عن المباشرة لذا من الصعب أن يعي المتلقي المعنى إلا من خلال إجهاد العقل، فهو معنى جديد ،غامض ومكثف، وهذا ما عمد إليه الشاعر أمين الذيب في ديوانه الموسوم بـ (ومضة)، فاعتمد في تأليفه الديوان على نمط جديد من الشعر يقوم على الشعرية والإيجاز، وبهذا تكون الومضة نمطاً شعرياً حديثاً تحقق ما يريده الشاعر بكلمات قليلة، وتعبر عن لحظة شعورية مكثفة، أو رؤية استوحاها الكاتب من الواقع فربطها بالخيال وعبر عنها بألفاظ حملت في طياتها الدلالات العميقة والإيحاءات والقراءات المفتوحة، فهو شعر يقوم على انزياح النص، وتكثيف العبارة، والغموض، الابتعاد عن المباشرة، ليتخلّى الشاعر عن البناء الثابت، وهنا لابد أن نشير إلى أن النص الكثيف يحتاج إلى جهد ووقت لتفكيك اللغة وإدراك مكامنها لفهم المضمون، وهذا يتطلب من المتلقي الوعي وفهم المقصود، ويتطلب ثقافة وافية، إذ يقوم على التخيل وعمق الصورة، ومخالفة أفق التوقع، وهو جنس أدبي مبتكر يكاد يتأصل في نفوس وعيون الجيل الجديد، ومما سبق نجد أن شعر الومضة ما هو إلا وسيلة من وسائل التجديد الشعري، وهو شكل من الحداثة، وقد سميت بالومضة نسبة إلى فكرتها التي تلمع في النهاية كبريق البرق(5) .

وتمتاز الومضة بقصر الحجم – قلة الألفاظ - الإيجاز – الرمز – الدهشة -التفرد - الخصوصية - الوحدة العضوية.

- القصة القصيرة جداً وهي من أنماط الأدب الوجيز تتمثل بالإيجاز في السرد وتحتاج إلى قدرة فنية عالية في بناء اللقطة وتمتاز ببراعة لغوية شديدة، والقصة القصيرة وجدت في التراث إلا أنها تبلورت في العصر الحديث ،فكلنا نعلم أن وراء كل مثل شعبي عربي قصة أو طرفة، وحتى الحكم تتصل بجذور عربية تشي بتاريخ اللغة العربية العميق والمتفرد بسماته، وهذا النمط الجديد من القصة القصيرة جداً، التي اختزلت الزمان والمكان والشخصيات وبدأت تتخذ شكلاً جديداً وأسلوباً حديثاً، تتخلى عن عناصر القصة التي عرفناها

منذ أقدم العصور لتتناسب مع إيقاع العصر الذي امتاز بالسرعة في إنجاز الأمور والحصول على المعلومة، فاقترن الإبداع الأدبي بثورة المعلوماتية وتماشى مع متطلباتها التي فرضت أشكالاً أدبية جديدة خالفت طرق السرد القديم القائم على الطول واتجهت نحو السرد القائم على الإيجاز والكثافة في المعنى والاقتصاد في اللفظة، وذلك تماشياً مع المتلقي الذي آثر أيسر الطرق لإدراك المقصد(6).

امتازت القصة القصيرة جداً بسمات خاصة تقوم على اختزال الزمان واللغة القصصية الرصينة، والتكثيف، والمفارقة، والإيحاء والتلميح والإيهام، أو السخرية، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة، ولا شك أن عنصر الدهشة أهم عناصرها، وتمتاز القصة القصيرة جدا بفتح النص على التأويل والقراءات المفتوحة، واختزال الأسلوب للدلالات المراد نقلها إلى المتكلم، وانزياح الأسلوب عن الحدود النمطية.

- **التوقيعة**: لا شك أننا سمعنا بفن التوقيعات التي ازدهرت في العصر العباسي وتنتمي لفن الرسائل القصيرة، التي كانت عبارة بليغة موجزة مقنعة في حين ظهرت قصائد أطلق عليها صاحبها التوقيعات وهو الشاعر الفلسطيني عز الدين مناصرة الذي ابتدعها عام 1964م، وعرّفها أنها قصيدة قصيرة جداً موجزة مكثفة ولها ختام مفتوح أو قاطع حاسم، وقد تثير ابتسامة أو مفاجأة وتلتزم بالكثافة المتوترة، والقفلة المتقنة بشكل عفوي أو مقصود، وهي منثورة في معظم دواوينه(7)، وانتشرت على ألسنة الشعراء في العصر الحديث، وثمة تشابه بين أدب التوقيعات وشعر التوقيعة من جهة التكثيف والعاطفة والغنى الدلالي للمعنى، وقد عمد عز الدين مناصرة(8) إلى التوقيعات لاعتقاده أنها تشبه التوقيع في توخي الإيجاز، والمعنى العميق، واكتناز العبارة الموجزة.

جمع النقاد على أنه أول من كتب قصيدة التوقيعة وميز بينها وبين شعر الومضة بقوله قصيدة التوقيعة التي لا تكون نهاية مقطع فهي قصيدة ومضة مكثفة خاتمتها مفتوحة على تأويلات، تمثل مفارقة شعرية، وتخلق علاقات جديدة بين المفردة والمفردة، وخلق المعاني البكر.

التوقيعة قائمة على التكثيف بطرق المفارقة أي جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية، تقتصد المفارقة في اللفظ من خلال التقابل والتضاد بين لفظتين، وتقتصد في السرد من خلال هذا التناقض بين موقف ظاهر وموقف

آخر يفاجئ على سبيل السخرية أو التهكم(9).

وتكمن أهمية المفارقة في خلق حالة تناقض ظاهري يوهم المتلقي أنه يواجه موقفا غير متسق مما يدعوه إلى النظر فيه في محاولة سبر أغواره لينكشف له عالم المفارقة والغرابة، والدهشة (10).

وبهذا تشترط التوقيعة الخاتمة المبنية على المفارقة أو المفاجأة أو كسر أفق التوقع بهدف تحقيق الإدهاش المطلوب وتفتح للمتلقي باب التحليل والتأويل.

وبناء على ما سبق يمكننا القول: إن الأدب الوجيز هو أدب الكلمة يقوم على الانزياح ليخرج علاقات جديدة في اللغة بكسر العلاقة بين المفردات المشحونة بالتوتر أو المفارقة أو الرمز أو الإيحاء المبهم، إذ تتخذ الكلمة عبر سياقها حالات من الكشف اللانهائي، والقدرة على التخيل في دوائر لا متناهية من الدلالات، فتكون دلالات النص مفتوحة.

الكلمة هي روح الأدب الوجيز بما تحمله من فضاءات وعوالم في سياقاتها التي تفتح أمامنا عالما من الدلالات والعلاقات والمستويات، ويمكن للمبدع أن يوظف الكلمة التي تمثل روح النص بحيث يتقبلها المتلقي وتنقله إلى عالم الدهشة أو الحزن أو العشق أو القلق فهي تومض كالبرق لتخطف قلب القارئ وخياله وعقله لتفسير الدلالات التي تتولد مع كل قارئ ومع كل قراءة إذ يقوم هذا الأدب على تقنية تكثيفية فاعلة تتعلق بالبعد الدلالي، وتنعكس على مدى الاقتصاد اللغوي النابع من استيعاب الرمز بالتلميح والإشارة دون التصريح.

المصادر والمراجع:

1- المعجم الوجيز – مجمع اللغة العربية – مطابع شركة الإعلانات الشرقية - دار التحرير للطبع والنشر – جمهورية مصر العربية – ص682

2 - المعجم الوسيط – مادة ومض – مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية – جمهورية مصر العربية – ط4 – 2004م – ص 1058

3- الشهري، عبد الرحمن: قصيدة الومضة تقطر الشعر، مجلة قوافل – ملف العدد 30 - شوال 1434هـ - 2013م – ص 217 .

4- الذيب، أمين: ديوان ومضة – دار الأدب الوجيز للطباعة والنشر والتوزيع

5ـ محبك، أحمد زياد : قصيدة النثر دراسة – مطبعة اتحاد الكتاب العرب – دمشق 2007م – ص16

6 - غجاتي، صورية: آليات اشتغال المفارقة وآثارها الجمالية في المجموعة القصصية تعويذة شهرزاد للخضر الورياشي - مجلة العلوم الإنسانية – المجلد 1 – العدد 47 – حزيران 2017م – جامعة الإخوة منتوري قسنطينة – الجزائر – ص181

7 - المناصرة – عز الدين: الأعمال الشعرية – دار مجدلاوي – عمّان – ط6 – 2006م .

8ـ المناصرة – عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر – بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – 2002 -

9 - إلياس، جاسم خلف: شعرية القصة القصيرة جداً – دار نينوى – 2010م – ص154.

10 - الحسين، أحمد جاسم: القصة القصيرة جداً – مقاربة تحليلية – دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع – 2010م - ص43.

أبنيــة الإيجــاز فــي قصيدة الومضة

د. سلمان گاصد
أديب وكاتب من العراق

الإيجاز في أي نص أدبي ليس معياراً لتصنيفه أجناسياً، إذ عرفت أهمية النصوص الأدبية بمقدار ماتوحي من رؤى وأفكار تمنح المتلقي بُعداً جمالياً في تذوق مايريد النص قوله موجزاً كان أم مسهباً.

الإيجاز في اللغة يعني ((تقليل الكلام واختصاره لكي يؤدي المعنى الأكبر والأبعد المراد توصيله)). وهو أداء المقصود مقابل الاطناب والاسهاب، ولكن هل فعلاً أن البلاغة إيجاز؟ وأنها تتجلى في (الصمت) كما يقول العرب، بعكس ماتقول اليونان (سقراط) تكلم حتى أراك، وما يجمع بين المتضادين الصمت والكلام أنه قيل لأحد علماء العربية، أتعرف الرجل، قال: - نعم. أعرفه من قفاه، فسئل، وإذا رأيته من وجهه: قال إنه كتاب مفتوح، وكأنه يقول القفا صمت والوجه قول في كتاب.

لقد حدد الإيجاز باثنين: الايجاز بالقِصَر والايجاز بالحذف، وكلا هذين الوجهين يتعلق بالمبنى اللغوي، وربما نقول نحن في إيجاز ثالث يكمل هذين الاثنين معاً وهو الإيجاز باللمحة أو الومضة أو الشذرة أو البراعة وهو ما يمكن إن نطلق عليه "الإيجاز الغرائبيّ".

نقصد بالإيجاز الغرائبي ارتحال الصورة من معناها المتداول اللساني إلى المعنى اللامتوقع كما تنتقل الألفاظ من معناها اللغوي المرجعي إلى معناها الكلامي (التداولي بحسب دي سوسير في كتابه "علم اللغة العام").

الإيجاز الغرائبيّ شكل ثالث يتعلّق بالتصوير وبالمعاني وبذلك يمنح المتلقي رؤى تخيلية أبعد من تخيل الفكر، ما دام أي نصّ إبداعيّ ولنفترضه نصاً شعرياً يكون ذا بعدين إما أن يعامل

على أنه يثير الفكر أو على أنه يثير التخييل والتصوير.

ولكن لنسأل: هل ينتفي دور الشكل بوصفه علامة عند تحديد النوع الأدبي؟ وهل يصبح المعنى هو المعيار الذي يشتغل عليه المبدع والمتلقي في تصنيف النوع الأدبي؟ وهل الكثافة عندما تصبح كتلة لا وجه لها إلا من منطق اللمحة أو الشذرة وهي منطق الأشياء في عالم النوع الأدبي؟ ذلك ما سنجيب عنه في هذه الورقة.

الحقيقة هي رؤية مكثفة مثل بؤرة تشع جسيمات في الضوء وموجات من الصعب فصلها بالتشبيه العلمي. وهذا الامر العقلي ينطبق تماماً على القصيدة المكثفة حتى لو كانت بيتاً واحداً يمتلك حدوده وبذلك يعامل معاملة القصيدة عندها نسأل: -

هل هناك شعرية أم لا، في هذا الجزء الذي يقابله كلُ قد لا يمتلك شعريته وكأننا نختصر كل ذلك بالقول بالشعريّة وهي الخصائص التي تجعل النص يمتلك أدبية.

لنأخذ نصوصاً بوصفها قصيدة ومضة.

لثلاث ليالٍ والسماء تمطر

حتى كاد وجه البحر أن يتبلل

ونسأل ما الذي جعل هذا النص يمتلك شعريته ليجنس على أنه قصيدة ومضة فنجيب؛ أن تحول المتداول اللساني من معناه الواقعي /العادي/ اليومي إلى ما هو غرائبي هو الذي جعل النص يمتلك ازاحته بمفهوم (جان كوهن) إذ تحدث الازاحة لا بالزيادة أو النقصان بل بالتركيب الغرائبي للمعنى فبدلاً من تعدد القول:

يتبلل الماء بالماء (هنا تحولت الصورة إلى تجريد لا معنى له).

أو

أمطرت السماء فتبلل وجه البحر (هنا تحولت

الصورة إلى استعارة غير موظفة شعرياً).

كان النص الأدونيسي يحمل ما هو أبعد تخيلياً في لفظة "كاد" التي يضطرب عندها التصور بين الحقيقة والخيال.

إذاً التحول مما هو واقعي إلى غرائبيّ يشير إلى ان الواقعي يمتلك غرائبيته عندما يوضع في نسق غرائبي.

ومثل ذلك في قصيدة أدونيس أيضاً:

قل قصيدةً وأمضِ

زد سعة الأرضِ

هنا نجد نصاً مختلفاً حيث يحيلنا إلى رؤية فكرية ولنقل "فكر" أكثر مما يحيلني إلى التخيلي والغرائبيّ،

وللمقارنة نجد أن سطره الأول بواقعيته يقابل:

لثلاث ليالٍ والسماء تمطر

بينما نجد في سطره الثاني الرؤية الفكرية عندما تتعالق مع معنى المضي لزيادة سعة الأرض أي أن القصيدة الومضة تعلقت جميعها بـ "زد" بوصفها المركز المشع الذي يمنح النص شعريته إذ ان رفعه لن يصبح للنص معنى.

أدونيس هنا أقرب إلى الفكر من قوة الاستعارة، حيث الومضة لم تكن مفاجأة بما في القصيدة الأولى "لثلاث ليال" نجد هنا ان الشاعر صمم الومضة على أساس التجريد "سعة الأرض" التي تمنح المتلقي بعداً تأويلياً يوازي سعة الأرض.

يمكن تلخيص بناء قصيدة الومضة بمعادلة بسيطة وهي:

الانتقاء "لغة" ثم .... التركيب "سياقاً".

وبذلك نستنتج أن الخواتيم في العبارة الشعرية هي موطن الومضة ومن النادر أن نجد ومضة في المقدمات والاستهلالات وهنا يمكن توضيح موطن الغرائبيّة في نص قصيدة الومضة بالشكل الآتي:

1 - **عادي ....غرابة .... ومضة تخيلية.**

"استعارة"

2 - **عادي .... لا وجود للاستعارة .... ومضة فكرية.**

3 - **ويعني هذا أن كل شيء قابل أن يكون شعراً عندما نعمد إلى الغرائبيّة.**

بصحبة شرطي مقيد اليدين

أومأ لي:

لقاؤنا في الحانة القديمة

وتتحقق هنا الغرائبية في "أومأ لي" في اليدين وهي ما لا تنطبق تماماً على وضع الموصوف "مقيد اليدين" وبذلك كانت الشعرية بالمفارقة والتضاد. ألا إنها تزاح إلى الرأس.

أعتقد أن الانفعال هو الجزء الأهم في قصيدة الومضة كما أن كسر افق توقع المتلقي يزيد الواقع غرابة إذ يحول هذا التوقع الفكرة إلى ومضة.

ومضة: - السهام بلا طابع بريد

و .... متصل

ومضة: - بائع الفرارات يدور في الأزقة والحارات

وفراراته تدور في الهواء

هل نقول إن القصيدة الومضة قد الغت الثرثرة عندما تستدق القصيدة وتصبح سهماً حيث نلحظ أن الإيجاز هنا ليس في الشكل ولا في الموضوعة

بل في المفارقة والتضاد بين مقدمة القصيدة وخاتمتها الأقصر بمعنى "الإيحاء" حتى أن أي زيادة مقطعية تبدو مرهقة للمحة التي تحفل بها الومضة وهي بهذا المعنى لا تستطيع هذه الومضة أن ترفع معها سوى جسدها الطري إذ لا تحتمل ثقلاً مضافاً يؤتى به وبهذا يبتعد عن الاستطراد.

في قصيدة : **السهام بلا طابع بريد .... و .... تصل**

معكوس الاستشهادات الأخرى التي أوردناها تماماً. إذ الاستهلال بالسهم والخاتمة بـ تصل، لا شعرية فيها ولكن حين نزرق بحسب اوست وارين ورينيه ويلك في "نظرية الأدب" ما يوحي بالاختلاف وهو هنا "بلا طابع بريد" ينتقل المعنى من التداوليّ إلى الغرائبيّ.

في القصيدة الثانية نجد المشابهة بين بائع الفرارات وفراراته وكلاهما يدور باختلاف الغاية في تقابل دلالي يعني اللاجدوى وهذا ما يمكن أن نسميه بالتشبيه المركب الذي يحمل فكراً أكثر مما هو تخيلي / غرائبي وهذه سمة من سمات التشبيه لا الاستعارة.

هنا لا بدّ إذاً أن نطلق على قصيدة الومضة بقصيدة المفارقة، حتى لو كان مبعثها الفكر، كون المفارقة روح الحياة كما أن المفارقة هي اللقطة التي تحتوي على الومضة والتي تفسر الغموض.

أنظر تلك الموجة

إنها دمعة النهر

وكما هو حال بناء القصيدة الومضة تبقى الاستهلالات "انظر تلك الموجة" تحمل عاديتها بينما يتجلى الوهج في خواتيمها "دمعة النهر" في التشبيه البليغ الذي يحمل استعاريته كي تتحقق ومضة الشاعر.

واسأل ما هي الحدود بين قصيدة الومضة وقصيدة الهايكو؟ وهل قصيدة الومضة تعدُ بناءً مصغراً لقصيدة الهايكو؟ أقول في الهايكو (الخواتيم لا تتعلق بالمقدمات) وفي قصيدة الومضة (المقدمات تأخذ برقاب الخواتيم).

وسط الباعة يجلس

أمامه ورقة خريف صفراء على الأرض

ظننته بائعاً

ما الاختلاف بين هذا النص والنص الأسبق منه "أنظر تلك الموجة". يبدو ضئيلاً بالرغم من أننا نصنف النص الأول بوصفه قصيدة ومضة بينما نرى في الثاني "رجل يجلس" قصيدة هايكو.

وكلتا القصيدتين تحمل غرابة هناك البكاء، وهنا الذبول والرجل هنا

ليس بائعاً والمشابهة هنا بؤرة يتجمع عندها المعنى والتركيب.

ومن جانب آخر يتجلى الاختلاف واضحاً حينما نقرأ لـ "كيكاكو" تلميذ "باشو":

اقتلع زوجاً من أجنحة يعسوب

وستحصل على قرن فلفل

وتعديل "باشو" الشاعر الأستاذ:

أضف زوجاً من الاجنحة

إلى قرن فلفل وستحصل على يعسوب

بدلاً من "اقتلع".

وكأننا نجد في النص الأول "الموت" بينما نجد في النص الثاني "الحياة" بدلالة اقتلع و"أضف" وكلتا القصيدتين من الهايكو أي بناء هايكو على هايكو.

أين نجد المعيار الذي يستحق أن يقال عنه إنه مركز القصيدة، أقول يمكن أن نجده في ثنائية الثابت / المتحول.

الثابت هنا / زوج – والمتحول هنا (اقتلع، أضف).

وتبدو أجنحة اليعسوب في استهلال نص "كيكاكو" قد اقتلعت من في استهلال النص الأول وأجنحة اليعسوب نفسها قد أضيفت لقرن الفلفل في خاتمة النص الثاني "باشو".

إذ نلحظ أن هذا البناء أعتمد على عنصري التقديم والتأخير في تشكيل القصيدة حيث التقديم شكل قصيدة "كيكاكو" والتأخير شكل قصيدة "باشو" وبذلك نجح الأخير وفق منطق الحياة وفشل الأول وفق منطق الموت، ولأن الشعر أسلوب حياة.. .. كان باشو هو الاروع.

ومن هنا نقول أن الومضة أو الهايكو يعتمدان التركيب اولاً سواء طال أم قصر النص فالشاعر يركب العالم لا يفككه وهو بذلك يفتح القصيدة على التأويل بالمدى الاوسع.

وكأننا نقول إن الهايكو هي قصيدة الواقع بينما بدت قصيدة الومضة مجازاً في صورة مركبة إذ التركيب في قصيدة الومضة هو الذي يثير الادهاش.

مسافر دونما حراك

يا شمس من اين لي خطاك؟

فما بين انعدام الحركة في السطر الأول والخطوات السريعة في السطر الثاني تولدت المفارقة ولكن بطريقة التساؤل الذي ظل في فضائه الأثير في ختام القصيدة الومضة كونه مكاناً يمر عليه المتلقي في آخر لحظة من قراءة القصيدة وعليه لا بدّ أن يكون فيه اللمحة أو الشذرة.

البنـــاء التقـــابليّ فـــي القصّة القصيرة جدّاً



أ.د. سمر الديوب
أديبة وكاتبة سورية

القصة القصيرة جداً نوع أدبيّ جديد ظهر على الساحة الأدبيّة، لكنه ليس منبتّ الجذور عن التراث العربي والعالمي، ويُجمع النقاد أن ولادتها عربياً عراقية، وعالمياً يعدّ إرنست همنغواي"E. Hemingway" أول من كتب قصة قصيرة جداً، وهي: "للبيع، حذاء طفل، لم يولد بعد"(1)

ويمكن أن نردّ هذا النوع الأدبي إلى جذور في تراثنا العربيّ، فللقصة القصيرة جداً علاقة بالنادرة، والأحجية، والمَثَل، والقبسة الصوفية، والكرامة، ولها علاقة بأدب التوقيعات الذي يقوم على النصّ والنصّ المضاد، ويأتي التوقيع جملة مكثفة موحية معبرة قد تكون بيتاً شعرياً، أو مثلاً، أو حكمة، أو جملة من إنشاء الموقّع، تتضمن بعداً رؤياوياً بديلاً من الرؤية الموجودة في النص الأول.

تقوم القصة القصيرة جداً على البناء التقابليّ، ففيها الإيجاز، وعمق المعنى، والحلم، والواقع، و.. وسنحاول أن نرصد جملة من التقابلات التي ينهض عليها فنّ القصة القصيرة جداً.

- الثابت/ المتغيِّر

حين نتحدث عن قواعد ناظمة لفن القصة القصيرة جداً فنحن نقف أمام متقابلات ضدية، فكيف تُجمع القواعد الناظمة، والفن في مقام واحد ويبقى كلّ عنصر محافظاً على وجوده. في قانون الثنائيات الضدية لا يجتمعان؛ لأن جوهر الثنائيات التوازي، لا الجمع، فيجب أن يحكم التوازن هذا العالم المتضادّ، فالقواعد ضابطة، ومتحكّمة، ولازمة، ومحدِّدة، والفن انعتاق، وانطلاق، وفضاء مفتوح.

وفي القصة القصيرة جداً ترجح كفة الثنائية لحساب الفن على حساب القواعد، وتحمل مسؤولية كبيرة وهي ترجّح كفة الحرية والفن على كفة القاعدة بعد أن انتهكت القاعدة، وقد أثبتت أن القواعد قابلة للتحوّل بناء على التغييرات الطارئة، فثمة وفرة في ضروب الكتابة في ميدان القصة القصيرة جداً، وهي تنفتح على الأنواع الأدبية، وغير الأدبية، وهذا ما يجعلها نصاً عابراً للنوع، فثمة انفتاح أجناسي تبنى عليه القصة القصيرة جداً.

إن ثنائية ثبات/ تحوّل تعني مسؤولية فنية؛ لذا يمكن أن نتكلّم على ضوابط، ومعايير، أكثر مما نتكلم على قواعد تنتظمها.

إن ثمة متغيراً متعلقاً بالتجريب في القصة القصيرة جداً، وترتكز القصة التجريبية على التجديد في اللغة، والتقنية، ورؤية الذات والعالم، فيسلك الكاتب طرقاً غير مألوفة.

ولا يمكن ضبط القصة القصيرة جداً بمقاييس البناء، فهي تتخذ من الإيحاء والرمز سبيلاً للبوح، فتوحي، ولا تقرّر، وتفتح أمام المتلقي نوافذ الأسئلة والحوار، وتحمل سمة التجدد، وتتخذ من مشكلات الإنسان موضوعاً يقدّم بطريقة مختلفة.

يرتب القاص حسن برطال ـ على سبيل المثال ـ مجموعته القصصية أبراج ترتيباً فلكياً، فيستقرئ دلالات القصص في ضوء مواصفات الأبراج، وطبائعها. وهو تبويب واع قصدي لنصوص تخضع لترتيب تحت محور خاص بكل برج بالاعتماد على عنوانات فرعية ترتبط بالعمود الفقري للمجموعة، فكتب بقصد معين مخالفاً الثبات في كتابة القصة القصيرة جداً.

يقول في القصة رقم (4):

"حلّت عاشوراء.. حملت الأم في أثناء عودتها من السوق.. قنابل.. بنادق.. مفرقعات.. وقالت لصغيرها: هذه لعب الأولاد.. أما الدمى فتخص البنات فقط"(2)

يركز النص على ثنائية تربية الذكور/ تربية الإناث، الخير/ الشر، فينتقد تعليم العنف للذكر منذ صغره حين تُحمل له ألعاب تنذر بالخطر، وهو ما يبرز ثنائية ضدية في التربية حين يُغرس الشر في نفوسهم، فيُلعَب على المعنى ببناء مركب، وكلمات منتقاة بعناية، وتركز على ثوابت يسعى الكاتب إلى تغييرها، والإنسان موضوعها، وثمة ثوابت تتعلق بالعادات والتقاليد يسعى إلى خلخلتها، ويتجلى المتحوّل في التقديم الفني من جهة، وعلاقات التضاد بين مكونات النص،

وعلاقة الشخصية بالحدث من جهة أخرى، فثمة حركية ثوابت جديدة محددة دلالياً، وفنياً.

وتنفتح القصة على التأويل بوجود البياضات النصية، والنقاط، فثمة بلاغة صمت تقابل بلاغة البوح. وتسعى القصة القصيرة جداً إلى المطلق بالحديث عن فكرة مركزة.

- النص/ النص الموازي

يعدّ العنوان، أو العتبة النصية نصاً موازياً للنص الأدبي، وهو دالّ سيميائي يرتبط بالنص بعلاقة، وينطوي على دلالات إيديولوجية واجتماعية، وهو بتصدره القصة القصيرة جداً يعدّ رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، والأهم في العتبة النصية قدرتها على الإيحاء، والتلميح بتراكيب لغوية بسيطة.

يعمّق العنوان الدلالات من الناحية التأويلية من غير أن يفصح عنها، أو يؤطرها، وحين تكون مساحة النص صغيرة يصبح للعتبة النصية وظيفة أكبر.

يقول حسين المناصرة في نصّ حنونة:

"أشواك كثيرة تنمو في الساحة العامة المقابلة للمجلس البلدي.. وردة حمراء صغيرة سامقة تدافعت من بين الأشواك.. أعضاء المجلس البلدي تعجبوا من مغامرة هذه الوردة التي غدت حكاية.. لم يجرؤ أحد منهم على أن يقطفها خوفاً على نفسه من الأشواك.. هم زرعوا الأشواك ليدفعوا البسطاء إليها انتقاماً.. قال الناس: الوردة الحمراء نبتت في المكان الذي وقعت فيه المرأة الحامل.. المرأة التي ماتت تبحث عن زوجها بين الأشواك.. مات جنينها.. ولدت الوردة الحمراء.. تفاءل الناس، وارتعب أعضاء المجلس البلدي"(3)

ثمة ثنائية ضدية بين العتبة النصية "حنونة" والمتن، ثنائية الوردة الحمراء والشوك المحيط بها، لقد شغلت الناس بلونها، ورقتها، فتفاءلوا بها على الرغم من وجودها بين الأشواك، إنها صوت الرفض في واقع مستسلم يقيّد الأفراد.

تدخل العتبة النصية حنونة في حال تضاد مع النص، فقد نبتت الوردة في مكان موت المرأة الحامل وجنينها، والعتبة ليست موضوعاً للخطاب، بل هي أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، وحين يتلقى المتلقي العتبة النصية يتوقع الحنان الذي سيقرأ عنه، لكن على المتلقي أن يحذر إغواء العنوان لئلا يقع في فخ القاصّ، ومضمراته الثقافية، فالعتبة نص مواز، يرتبط بالنص، ويستفز القارئ، ويثير اهتمامه، وقد يصدمه، ويثير لديه رغبة في التأويل.

تقول شيمة الشمّري في نصّ "حرص":

"تفاحتي التي أعطتني إياها أمنا حواء، وهي تحذرني وضعتها في صندوق أمين، لكنني لم أستطع إنقاذها من الدود الذي لم يُبق منها إلا البذور"(4)

ثمة علاقة ضدية بين النص والنص الموازي، ففي النص حديث عن التفاحة، والعلاقة الإنسانية الأولى، وثنائية امتلاك/ ضياع، سعادة/ شر أما النص الموازي فيتكلم على الحرص فقط.

- جسد النص/ القفلة

تقوم المفارقة على كسر أفق التوقع، وإدهاش المتلقي، وإيجاد حال تضاد بين ما قيل قبل المفارقة، وما تشتمل عليه، فهي تثير شعوراً بالسخرية، وتظهر السخرية الإضحاك، لكنها تهدف على المستوى العميق إلى النقد بهدف التغيير، أو التعديل.

يقول مصطفى لغتيري في نصّ "وثيقة":

"لأنه يحب الوطن حباً جنونياً، اعتقلته السلطات، واحتفظت به في زنزانة منفردة خوفاً عليه من الضياع. إنها -اللحظة- تفكر جدياً في عرضه في المتحف الوطني." (5)

تقوم السخرية على التركيز التقابلي، والتضاد، فثمة متقابلات ضدية تبرز المفارقة بين القيم، وانهيارها.

وتحاول القصة القصيرة جداً أن تنظر إلى الأشياء من زاوية مغايرة، تضفي كثيراً من المبالغة على الحدث، وتلجأ إلى السخرية، فتجعل النص بناء تقابلياً ضدياً بين حلة وضدّها.

يقول حسن برطال في النصّ الرابع:

"استقال من وظيفته.. وانتقل إلى مجال البيع والشراء، وبدأ بضميره"(6)

يحيل النص على ثنائية البيع والشراء، وثنائية الحلال والحرام، فبيع الضمير أول عملية بيع، وفي ذلك حديث عن هشاشة القيم الاجتماعية، وتضاد بين بداية القصة القصيرة جداً ونهايتها.

- روية/ رؤيا

يقدم الكاتب على المستوى الظاهر في نصّه رؤيته، لكن النص يشتمل في المستوى العميق على رؤياه، وهي تقدّم البديل من الرؤيا؛ لذا تدخل معها في علاقة تضاد.

يقول مصطفى لغتيري في نصّ "نكاية":

"منحني الظهر، منشغل البال، كان سارتر يمضي حثيثاً، شابكاً يديه وراءه، وهو يردد بلا ملل لازمته الأثيرة... الوجود أولاً.. الوجود أولاً.. نكاية فيه كانت سيمون دو بوفوار،

عن كثب، تقتفي خطواته، بعبوس وتحدّ ظاهرين، وهي تردّد بإصرار.. المرأة أولاً.. المرأة أولاً.."(7)

يتناول الكاتب إصرار المرأة على التحرر الوجودي، فعلى مستوى الرؤية يقدّم إصرار المرأة على التحرر، وعلى مستوى الرؤيا يقدّم فهماً مختلفاً للفلسفة السارترية، التي تعني أن الوجود حرية، بمعنى أن الإنسان يعيش دائماً في موقف وجودي، وهو الذي يحدد موقفه بالاختيار الحر، فقد أعطت الفلسفة السارترية الإنسان حرية الاختيار في تخطيط حياته، واختيار مشروعه، والوسط الثقافي والاجتماعي الذي يفضّل أن يكون فيه، لكن الكاتب يرى أن من يطبق هذه الفلسفة هو الذكر، لا الأنثى؛ لذا يقدّم رؤيا بديلة تقوم على التركيز على فاعلية العنصر الأنثوي، وحقه في تمثيل المفهوم السارتري للوجودية.

وفي صورة تقوم على البعد الرمزي تظهر صورة الوطن المغتصَب فلسطين، ويظهر الرصد للمواجهة في وجه من يريدون طمس معالمه، وإبادة شعبه، ومع هذا الرصد على المستوى الرؤيوي يظهر البعد الرؤياوي المضاد، فهذا الشعب على الرغم من العنف المسلّط عليه يحافظ على هويته وأرضه، فيد الشهيد ترفع الإيمان بالنصر؛ ذلك أنه مؤمن أن دمه فداء لأرض وطنه، والوطن منبع الشهداء المقاومين.

يقول يوسف حطيني في نص "فلسطين":

"يد تبني بيتاً، تزرع حقلاً أخضر، تلوّح للمستقبل، تدفعها يد آثمة نحو غربتها. يد كبيرة، تمسك بحنان يداً غضة، تمد أمامها في مواجهة يد تضغط على الزناد: مات الوالد، يد تعانق التراب، ويد ترفع شارة النصر"(8)

بني النص على التقابل بين الرؤية والرؤيا من جهة، فالواقع احتلال وعنف، والطموح مواجهة ونضال، كما بني على تقابل بين طرفين: الفلسطيني، والمحتل الإسرائيلي: يد تبني بيتاً/ يد تهدم، يد تزرع حقلاً/ يد تزرع الدماء الحمر، يد تلوّح للمستقبل/ يد تهدم الحاضر، يد تتشبث بالأرض/ يد تقتلعهم من الأرض/ يد تدفع الغرباء عنها/ بلد يحتلها الغرباء.

وفي نص "حرية" يقول:

"حين أخذوه إلى السجن، قال لأمه العجوز: أخرجي العصفور من القفص"(9)

الرؤية قيد، والرؤيا حرية، فثمة ثنائيات: الاعتقال/ الاحتلال، الجرأة/ القيد، فيرتكز النص على ثنائية رؤية/ رؤيا بجمل قصيرة رشيقة، تتوالى بإيقاع سريع.

تـثير القصـة القصـيرة جـداً ثقافـة السـؤال؛ لأنهـا تمثّـل أدب الرؤيـا، فـلا تقـول، بـل تـومئ، وتـترك مسـاحات صمت، وفراغـات تحفّـز علـى التأويـل، وتسـتطيع أن تلـتقط مـا لا تسـتطيع الأشـكال السـردية الطويلـة التقاطـه. ومساحة الرؤيا فيها واسعة؛ لأنها تحمل الهمـوم الإنسـانية والوطنيـة والقوميـة، وتعبّـر عـن رؤى فلسـفية متنوعـة، وتـثير أسئلة تحمل مغزى أعمق من الجواب، وتتحدى ذكاء المتلقي الذي يؤوّل النص على وفق مرجعيته الثقافية.

يقول حسن برطال:

"أجرت إحدى المؤسسات التجارية مباراة لتوظيف "امرأة كاتبة" ففازت "آلة" كاتبة من بين عشرين ألف مرشّحة"(10)

ثمة سياق تقابلي بين المرأة والآلة، لهما الصفة نفسها، والفعل نفسه، وهو الكتابة، وكلاهما آلة، وتحمل هذه الثنائية الرؤية والرؤيا، فثمة حديث عن تشيؤ المرأة، وتحويلها إلى آلة، وثمة استشراف، فالفوز للآلة، لا للإنسان، فقد بحثت المؤسسة عن المرأة الآلة، لا المرأة الكاتبة.

-ثنائية شعرية/ سردية

القصة القصيرة جداً نص سردي، لكنـه حافـل بعناصـر الشـعرية كالإضمار، والحذف، والفراغات، ولغة المفارقة التي تربك المتلقي، وتزيد شعرية النص. يقول عبد الله المتقي: في نص "السكوت من ذهب":

"لكي يصبح الرجل ثرياً.. قرّر أن يصمت إلى الأبد"(11)

يستعمل الكاتب الخيال؛ لإيضاح المبهم، فاكتفى بالحدث البارز، واستغنى عن الشذرات القصصية المتمّمة، وفي هذا التكثيف إيحاء شديد، وهو أبرز ملامح الشعرية.

القصة القصيرة جداً نصّ حافل بعناصر الشعرية، فكلماتها قليلة، وزمانها مقنّن، ومكانها محدّد، وبناؤها المعماري يحيل على البناء الشعري، أو الهندسة البصرية، أما تركيبتها الحكائية فتحيل على السرد، وتركيبتها الدلالية تحيل على الصورة الوامضة. كما تستوعب مجموعة من الأنواع الأدبية وغير الأدبية، وتنفتح على اللقطة السينمائية، والنادرة، والخاطرة، والصورة التشكيلية، والمحكيّ الدرامي.

يقول عبد الله المتقي في نصّ "أرق:

"علّق معطفه على المشجب

خلع قبعته

ولبس منامته

تحت الفراش

شعرت المنامة بالدفء

احمرّت عيناها و.. نامت

فيما ظلت عيناه جاحظتين في ظلام كفيف"(12)

ثمة سبع جمل مقتضبة ملأت بياض السطور، فقد اكتفى بالعناصر الأساسية للجملة من غير متممات، وثمة تكثيف مجازي، وتصوير لحال الأرق. وتتحكم في العودة إلى السطر في النص السابق مقتضيات لها أبعاد دلالية، فيكتفي بجملة مقتضبة، ثم يبدأ بجملة أخرى في السطر التالي، فيوزّع الجمل في الفضاء النصي على وفق توزيع شعري، وللجمل تأويلات متعددة، فهنالك خرق دائم لقواعد اللغة المعيارية؛ لأن الدلالات مشبعة بطاقة البث الإيحائي.

وتتقابل الغنائية والدرامية في القصة القصيرة جداً، الغنائية التي تشد النص إلى عالم الشعرية، والدرامية التي تشدّه إلى عالم السردية، فيعلو في الغنائية صوت البوح الوجداني، والمناجاة، والتداعيات، وثمة درامية في الحدث، والذروة، والحوار الدرامي، وثمة ثنائية ضدية بين اللغة المعيارية، والإيحائية، وهيمنة للبعد الاستعاري في الكتابة، فبالهندسة البصرية يتحول النص إلى ما يشبه قصيدة الومضة.

يقول يوسف حطيني:

"أصدر فرماناً يمنع استنبات الورود، وذات ليلة أفاق مذعوراً حين رأى ياسمينة بيضاء تتسلق أحلامه"(13)

إنه نصّ مفتوح على التأويل، تظهر فيه جملة ثنائيات: الهزيمة/ الانتصار، الواقع/ الحلم، القيد/ الحرية. إنه تعبير عن الجنوح الحثيث إلى الحرية بلغة شعرية عالية التكثيف والإيحاء، فقد ركز على ثنائية محورية هي: قوة الضعفاء/ ضعف الأقوياء.

وفي نص آخر لشيمة الشمري تعلو طاقة الإيحاء، تقول:

"يلبس القمر السواد حزناً على سقوط نجمة استثنائية"(14)

إنها نقمة وسخط على الواقع الحالي؛ إذ تظهر ثنائية الفرح والحزن، فلا تقصد الخسوف الطبيعي، بل تعبر عن حال حزينة قلقة من التغير إلى الأسوأ، وتحوّل الشعور من الفرح إلى الحزن.

ويأتي البياض في القصة القصيرة جداً ليزيد من شعريتها، فالبياض صمت، يقدّم كلاماً في هيئة صامتة، فالصمت جزء لا ينفصل عن الكلام.

ويترك الكاتب فراغات، ونقاطاً في نصّه، فيغدو بذلك نصاً داخل نص، ينتظر من المتلقي ملأ الفراغات، وتكوين أفق توقّع، لكنّ القفلة تخيب أفق توقعه هذا، فللبياض، والنقاط علاقة بالسواد، وهي علاقة ضدية؛ إذ يضحي البياض نصاً موازياً يولّد معنى،

يشدّ النص إلى دائرة الصمت، وهي دائرة الشعرية، فهذه النقاط إعلان عن التفاعل بين الصمت والكلام، تفاعل المقروء والبصري، الصمت كلام، والغاية من النقاط إلغاء الحدود بين المنطوق وغير المنطوق، ودعوة القارئ ليشارك في ضبط بنية النص، فالصمت متعلق برؤيا المبدع؛ إذ يختار أشد الكلمات توهجاً.

يقول حسن برطال في النص رقم 6:

"تزوج بالوزارة الأولى.. ثم ما طاب له من الوزارات مثنى وثلاث ورباع.. ولما خاف أن يعدل فرصاصة واحدة أراحته واستراح"(15)

ثمة تناصّ قرآني، وتماثل في حالتي العدل وعدم الإنصاف، فالحال واحدة في تعدد الزوجات، وتعدد الوزارات، ولا بد أن تميل الكفة لصالح طرف على حساب طرف آخر من غير أن يكون المرء قادراً على الإنصاف، فلا توزّع المشاعر. إن ثمة حال فوضى استوجبت حلاً، وكان الحل باقترافه جريمة في حق نفسه، وهو قتل مجازي لمفهوم تجميع السلطة في يد واحدة، وهذه بلاغة تتعدى المفهوم الضيق للكلمات.

وجدلية البياض والسواد أمر يدخل في استراتيجية الكاتب، وهذه النقاط جزء من شعرية النص، فتتحدى النقاط المتلقي؛ لأنها تقوم على الغياب، فيتولد نصّ مواز، ولا تولد القصة القصيرة جداً مكتملة، وتكتمل بفعل القراءة.

- الاقتصاد اللغوي/ العمق المعنوي

النص الأدبي نصّ منفتح على التأويل، وتتمتع القصة القصيرة جداً بقدرة أكبر على التأويل نتيجة الاقتصاد اللغوي، والعمق المعنوي، وجنوحها إلى الترميز. تقول الكاتبة شيمة الشمري في نص "انقلاب":

"شهرزاد لم تصمت هذه المرة عند صياح الديك

بل استمرت في الكلام المباح.. واللا مباح..

امتدّ لسانها واستطال حتى التفّ حول عنق الديك!!

وامتد حتى جلد السيّاف..

شهريار نام ملتحفاً رعبه..

شهرزاد استمرت في الكلام.. والكلام.. والكلام.."(16)

تتحدث القاصّة عن ثورة شهرزاد في وجه شهريار والمجتمع الذي قهر الأنوثة المغلوب على أمرها، وشرع بقتلها، فشهريار والجلاد والسياف طرف ثنائية لكن شهرزاد تثور ثورة الأنوثة في وجه الذكورة المستبدّة. فثمة ثنائيات: شهرزاد/ شهريار، شهرزاد/ الديك، شهرزاد/ السياف، المرأة/ الرجل، المرأة/ المجتمع، الظلم/

الحرية، الكلام المباح/ الكلام غير المباح.

وفي اقتصاد لغوي وعمق معنوي واضحين تقول في نص "عزم":

"عندما زجّوا بي في القفص مع رفقاء التحليق.. لم أشغل نفسي إلا برسم جناحين بلون الحرية.. وبوابة باتجاه السماء..!"(17)

إنه تعبير عن ثنائية الحلم وإجهاضه، القيد والحرية، الحلم والواقع، الأرض والسماء. ويمكن أن ننظر إلى الفراغات النصية على أنها عملية لا تحديد مقابل تحديد المعنى في الجزء المكتوب. فاللا تحديد مولّد للدلالة.

وتقوم القصة القصيرة جداً على صورة وامضة تولّد في ذهن المتلقي فائض معنى يُدرَك بالتأويل، فيعيد تشكيل الواقع على وفق رؤيته ورؤياه. وتغدو اللغة أيقونية، تولّد دهشة؛ لوجود فائض المعنى.

وثمة فرق بين المعنى الذي ينقله الخطاب، والمعنى المتشكّل في ذهن المتلقي، فالقارئ منتج آخر للنص الأدبي، يغني النص بقراءته، وفي كل نص أدبي مستويان: مستوى يلاحظه القارئ العادي، وهو المعنى، وآخر يحتاج إلى تأويل، وهو فائض المعنى.

يقول عشي الجيلالي في نص "هواء العالم":

"أحس بالاختناق. تمنى لو كان يملك كل هواء العالم ليملأ به رئتيه. حققت أمنيته قصة قصيرة جداً لم يكن يعلم أنها تطوي كل ذلك الهواء. فعب منه ما يشاء بغير حساب، لكنه انفجر إلى أشلاء متناثرة غاية في الصغر"(18)

لقد تشظّت الذات الإنسانية، وتردد الصدى في كلّ مكان، وكان للفعل "انفجر" الأثر في الوصول إلى المعنى المفتوح في النص، فلا تحديد للمعنى، ويمكن اكتشافه من دلالة الفعل انفجر.

وثمة تقابل ضدي بين الرغبة وتحقيقها، والهواء الحامل الأوكسجين، والهواء القاتل. لقد عبّ من ذلك الهواء ما استطاع، وتمكن من تحقيق حلمه، فقد وجد هواء العالم في قصة قصيرة جداً، عبّ منها ما شاء، ربما حين تلقاها، أو كتبها، فحدث التشظي، وتصدر هذه الجملة عن موقف فلسفي عميق تجاه الكون، وتشظي الذات الإنسانية، وربما اختار القصة القصيرة جداً؛ لإيمانه أنها النوع الأدبي القادر على حمل الدلالات المفتوحة في نصّ مقيّد، وعلى تجسيد هموم المجتمع بالتواري خلف الاقتصاد اللغوي. فالانفجار صورة للواقع المأسوي الذي يشهده واقعه، ولفقدان الحرية

التي تحدث عنها بالهواء. فالانفجار سمة زمنه، وواقعه، وحمل البعد العجائبي قدرة على التعبير عن هموم الواقع؛ لذا يمكن أن نقول إنّ الخطاب العجائبي واقعي بطريقته.

الإحالات

1 -يُذكر أن همنغواي كتب هذه القصة القصيرة جداً عام 1947م في أحد لقاءاته مع أصدقائه، فقد دخل في رهان معهم على كتابة قصة لا تتجاوز ست كلمات، وهي:
"For sage: baby shoes, never worn"
والقصة مع الخبر المتعلق بها موجودان على الرابط:
/http://etrethecow.hcibooks.com/2011/...ds-never-said

2 -حسن برطال: 2006، أبراج - قصص قصيرة جداً، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، سلسلة الكتاب الأول، رقم 46، ص23

3 -حسين المناصرة: 2009، زرقاء اليمامة والتنفس حلماً، قصص قصيرة، ط1، دار فضاءات، عمان، ص156

4 -شيمة الشمري: 2014، عرافة المساء، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص85

5 -مصطفى لغتيري: 2013، زخات حارقة، قصص قصيرة جداً، ط1، ص26

6 -أبراج، ص31

7 -مصطفى لغتيري: 2008، تسونامي، ط1، دار أجراس، الدار البيضاء، ص23

8 -يوسف حطيني: 2001، مجموعة ذماء، ط1، مطبعة اليازجي، دمشق، ص13 وفي نص آخر بعنوان "عصفور" يحمل رؤيا تشاؤمية لحال فلسطين والعرب يقول: "أخرجوه من القفص، ولكنه عاد إليه بعد أن رأى نفسه مضطراً إلى استخدام مجهره للبحث عن سماء يقال إنها تمتد من المحيط إلى الخليج"

9 -المصدر السابق، ص10

10 -أبراج، ص48

11 -عبد الله المتقي: 2011، مطعم هالة "قصص قصيرة جداً"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ص29

12 -المصدر السابق، ص54

13 -مجموعة ذماء، ص19

14 -عرّافة المساء، ص149

15 -أبراج، ص74

16 -عرافة المساء، ص51

17 -المصدر السابق، ص27

18 -عشي الجيلالي: 2009، عصا موسى، قصص، شركة مطابع الأنوار المغاربية، ص83

الأدب الوجيز عسل مجموع من رحيق اللّغة

أ.سُهيل الشعار
أديب وكاتب سوري

((كل الأجناس الأدبية جيدة.. عدا الممل منها))

خلق الإنسان لغة الرمز والإيحاء ربما ليهرب من الآخرين في قول ما يشاء، وبهذه الطريقة ربما أيضاً يكون قد اقترب أكثر من نفسه ومنهم..

إن الرمز والإيحاء لغة المبدعين المتميّزين، الذين هضموا ثقافات عديدة، وعجنت عقولهم كلمات وكلمات قبل أن يخرج خبزهم إلى الوجود.

وربما من أعظم ما يميّز لغتنا العربية هو هذا التّنوع في المفردات، وذاك الانشقاق والتّشظي والامتداد في خلق كلمات جديدة من كلمات قديمة، إنها لغة حيّة، لغة حضارة الألف عام وعام.. ولولا هذه الأصالة في اللغة لما بقيت صامدة وراسخة حتى اليوم.

تتميّز اللغة العربية بالدلالات والمفردات التي تولّد باجتماعها واتحادها صياغات وأفكار جديدة.. وكلّما كانت دلالة الكلمة والجملة عميقة، كلّما انشقّ عنها دلالات أخرى وأضواء وإشاعات..

والاتحاد والجمع بين الكلمات، هو الذي يخلق النّص الأدبي، إن كان نصاً قصصياً، أو شعرياً، أو روائياً، أي أن كلمة واحدة لا يمكنها أن تولّد نصاً، قد تولّد معنىً أو دلالة معينة، لكنها تبقى عاجزة عن تكوين نصاً أدبياً.

ومثلما السنونو لا تصنع ربيعاً، والوردة الواحدة لا تكوّن حديقة، والثلوج القليلة لا تكوّن عاصفة،

هكذا هي النصوص الأدبية، ينبغي أن يجتمع فيها الكثير من الكلمات لتخلق النصّ المناسب.

وكلّما كانت الكلمات معبّرة، وكثيفة، وموحية ومُصاغة صياغة بارعة، اقتربنا أكثر من النص المطلوب، وقد يكون هذا النص هو النّص الوجيز، أو ما يسمى بالأدب الوجيز.

إن الأدب الوجيز ليس جديداً على الأدب.. فقد كان موجوداً في عصور مضت، وكتب كتّاب كثر هذا الأدب، مثل النّفري، والجاحظ وابن عربي، وجلال الدين الرومي، وصولاً إلى جبران خليل جبران..

كتب هؤلاء نصوصاً كثيرة، اختزلت واختصرت بكلمات وجمل قليلة أفكاراً كثيرة ومعانٍ أكثر..

إنما لا أعتقد أن الأدب الوجيز يمكنه أن يقوم على بضع كلمات قليلة عميقة ودالة وموحية دون أن يكون للكاتب موهبة فذّة تعرف وتدرك بالبصيرة والفطرة السليمة أين ستضع تلك الكلمات العميقة، الموحية والمعّبرة، والقادرة على البقاء والاستمرار.

إن السيف مهما كانت شفرته حادة، ومقبضه جميلاً، لا يمكن لأحد الاستفادة منه إلّا إذا كان فارساً مُدرّباً، وجنديّاً شجاعاً يمتلك الجرأة والوعي والفهم السليم.

***

وللموهبة دور كبير في توليد كل ما هو مدهش وساحر وجميل.. ويبدو لي أن الموهبة قد تكون في أحيانٍ كثيرة المسؤولة عن وجود الأجناس والمدارس الأدبية والفنيّة والموسيقية وغيرها.. هي المسؤولة عن انفجار براكين اللغة، وعن كل برق ورعد يحدث في سماء الأدب والفن.

وتبقى الموهبة عصيّة على الفهم والتّفسير، غامضة، ومبهمة، وسريّة، وغير معروفة بشكل كامل، مثلها مثل الروح.

إن الأدب الوجيز نتيجة، وخلاصة المعاني والإيحاءات والرموز والدلالات مثلما الثّمرة نتيجة حتمية للأشجار المثمرة.

إن الأشجار تأخذ من الشمس الضوء والدفء، ومن السماء مطرها، ومن الأرض كل ما يُفيدها، كل ذلك لتعطينا في نهاية المطاف خلاصة حياتها وهي الثمرة.

أخذت عناصر مختلفة من الشمس والمطر والأرض، وكثّفت حياتها كلها في أزهارها وثمارها.

وهكذا الأدب الوجيز..

إنـه مسـيرة طويلـة ولـيس خطـوة واحدة..

إنه التّدريب الذي يقوم به الكاتب ليوصلنا ويصل معنا إلى صفوة الصفوة، وزبدة الزبدة، دون أن يضيّع وقته ووقتنا في كتابة وقراءة الحشو والزوائد.

مـاذا تعطينـا النّحلـة مـن مسـيرة حياتها؟

تعـيش حياتهـا في عمـل دائـم ومسـتمر، ولا يشـغلها عـن الهـدف أي شيء آخر.. والهدف هو العسل المجموع من آلاف الأزهار والورود..

والأديب النّبيه هكذا ينبغي عليه أن يكون، نحلة نشطة تجمع الرحيق لتحوّله فيما بعد إلى عسل.. والعسل إلى طعام ودواء.

***

إن الأدب الـوجيز هـو ذاك الـنّص الـذي يتّكـأ ويأخـذ طاقتـه ووقـوده وشـحنته مـن كلمـات حبلـى بالمعـاني، خالية من الزوائد والحشو والشوائب، كلمات تضيء ذاتها وما حولها بضوء يشـبه الـوميض، ومـيض دائـم غـير متقطّع، يرمي إلى إظهار الجوهر ويترك القشور في العتمة، محرّضاً ذهن القارئ على التّفكير، وربما على الإبداع.

الأدب الوجيز يخلو تماماً من الملل، ويأخذ القارئ إلى عوالم سحرية، مدنها الكلمات، وسكّانها المعاني.

إنه تقنية التّكثيف والبلاغة والتّعـبير عـن المعـاني العميقـة بكلمات قليلة.

وإذا عدنا إلى معنى الأدب الوجيز، وماذا يُقصد بهذا الكلام لقلنا:

معنى كلمة وجيز:

مَـن يُعبّـر عـن أفكـار كـثيرة بكلام مختصر وقصير، قليل الكلام ببلاغة.

ويُقال:

كلامٌ وجيز، كلام قصير، سريع الوصول إلى الفهم.

وأسلوب وجيز:

أسلوب مُعبّر بقليل من الألفاظ عن كثير من المعاني.

وأوجز في الأمر:

أسرع فيه ولم يُطِلْ

وأوجز في كلامه:

قلّلهُ واختصره

وأوجز فكرة الكاتب:

أي لخّصها

والجمع: وِجاز

والمؤنث: وجيزة.

الوجيز الابن المدلل للشعر والقصة



صالح محمود السودة

تمر الذائقة الشعرية والقصصية العربية في تحولات كثيرة، لأن القصيدة والقصة تغير لونها وجلدها بما يناسب عصرها، فتطرح نفسها بأشكال مختلفة مع العصر الذي نعيشه في وقتنا الراهن المتقدم، ولأنه أصبح عصر السرعة اختصر عدد ليس بالقليل من الكتاب الكثير من الكلام بعدما ملوا من الثرثرة على مدار تاريخ الأدب العربي الطويل، حيث جاء في هذا العصر من يبتكر نمطاً كتابياً جديداً للشعر والقصة كي يختصر كل ما يمكن أن يقال في دفقة واحدة، دفقة تشبه الإضاءة السريعة لعين كاميرة التصوّير، فعين الكاتب عين لاقطة قادرة على إيجاز كل الحالات الشعورية في لحظاتها، والكاتب الحاذق كلّ ما يحتاج إليه هو اقتناص فكرة يمررها بلغة عالية الجودة مفصلة على مقاس تلك اللقطة.

ولأن الكلام العربي أصبح يقترب كثيراً من الاختصار في الشعر والقصة، حيث تكون قصيدة الومضة وسيلة من وسائل التجديد لمجاراة العصر الحديث مع أنها تبقى استجابة صادقة لصوت الشاعر الداخلي الذي يحاول أن يرسل من خلالها رسالة شعرية يضمن أن تصل إلى قارئه بأسرع وقت ممكن، مؤكدة له أنّها تتناسب في شكلها مع مبدأ الاقتصاد، والتقطير الذي حكم حياتنا العصرية المتحضرة، من أجل هذا كان لزاماً على الشاعر أن يبتكر شكلاً

شعرياً جديداً، ومما يجدر ذكره أن القصة القصيرة جداً تتوافق مع متطلبات العصر الحديث أيضاً، عصر السرعة فهي توصل الأحداث بسرعة وخفة وتكثيف في جملة واحدة، إذ بدأت تشهد رواجاً لافتاً في الفترة الأخيرة، وتبلورت ملامح هذا الجنس عربياً منذ تسعينيات القرن الماضي، فوجد اهتماماً كبيراً في الوطن العربي.

إن حضور نوع أدبي جديد على ساحة الأجناس الأدبية ليس بالأمر البسيط أو الذي يمكن أن يحصل دون رفض أو انتقاد أو حتى محاربة، إلا أنه في هذا العصر جاء من يجمع بين تلك الأجناس الأدبية من شعر الومضة والقصة القصيرة جداً، حتى أنجب هذا التزاوج طفلاً مدللاً عند بعض الأدباء العرب ألا وهو "الأدب الوجيز" الذي انتشر في الوطن العربي كالمغرب وتونس والجزائر وسورية والعراق والأردن وفلسطين المحتلة بالإضافة إلى لبنان التي خرج من بين أحضانها الشاعر والناقد "أمين الذيب" مؤسس ملتقى الأدب الوجيز في بيروت عام 2017م، والذي قال في ذلك "عكفت بما يقارب السنوات الخمس على محاولة استنباط مكامن جديدة تتيح للفكر التمرد على السائد الذي أمعن الاستكانة في بحيرات المعنى المكرر المعاد بأساليب إعادة الصياغة والتأليف، كنت أرصد سرعة الحياة في المقابل وأبحث عما يثير الإدهاش عن الابتكار الذي هو شغف الحياة ورمزيتها بمعناه التجاوزي، المرتكز على ألق الفكر الإنساني الحاذق بكينونته في مسار الارتقاء والتقدم، كانت الغاية إدراك الجوهر، والبحث عن النواة الثائرة، فالكون لا يحتمل زيادة في التكرار، إنما بما يضيف إليه الفكر والمخيلة من عناصر المفاجأة والابداع، إذ لجأت إلى مقولة الكلام القليل والمعنى الكثير وتابع الذيب قوله "عدت من اللطافة إلى الكثافة أي الأدب الوجيز الذي أسست له في لبنان ما صار يعرف "ملتقى الأدب الوجيز" الذي تنامى ليتأسس في تونس مع نخبة من الأدباء والشعراء والنقاد العرب".

لقد أطلق ملتقى الأدب الوجيز مؤتمره الثاني في بيروت عام 2019م تحت عنوان "الأدب الوجيز هوية تجاوزية جديدة" وكان برعاية وزارة الثقافة اللبنانية، وبالشراكة مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة لبنان، وحضر المؤتمر عدد كبير من الشعراء والأدباء العرب، فكانت كلمة الشاعر الكبير أدونيس بمثابة داعم لهذا الملتقى مع المؤسسين له حيث جاء فيها "لا يحتاج الأستاذ أمين الذيب صاحب هذه المبادرة التي تجمعنا الآن إلى المدح، فهو يقوم بها كما أظن تحقيقاً لنوع من

الواجب الثقافي ليس من الثقافة، إذاً أن نسارع أو يسارع بعضنا إلى رفض هذه المبادرة، أو التشكيك فيها أو هجوها، هكذا ينبغي على المعنين بالكتابة شعراً أو نثراً... أن يساندوا هذه المبادرة، خصوصاً أنها تجيء في جسور واهنة جداً، وملتبسة جداً".

يعدُّ الأستاذ إبراهيم أنيس اللغة تنمو وتتسع أبعادها باتساع الحيوية الحضارية، وقدرتها على تطوير مدلولاتها في النصّ الشعريّ، ويتحدث تشومسكي عن طاقة اللغة التوليدية قائلاً: "كل زمن أدبي تماهيه أزمان لغوية قادرة على إطلاق المعنى لمداه الأقصى". والأدب الوجيز أقيم على دعائم لغوية متحررة من الحشو والإكثار والدوران المجاني حول المعنى، فانطلق من الاتساع الداخلي في اللغة، وطاقة المفردة والإيقاع الداخلي على حد قول الذيب، فاليوم نجد ملتقى الأدب الوجيز حركة جديدة معاصرة تردد صداها في الوسط الثقافي اللبناني والوطن العربي بعدما ولد بجهود شخصية من الشاعر والناقد أمين الذيب الذي قال: "استطعنا تحت هذا العنوان الأدب الوجيز هوية تجاوزية جديدة، أن نطرح تأصيل نوع أدبي جديد، شعر الومضة وتأصيل القصة القصيرة جداً تحت مسمى القصة الوجيزة، وهذا الحدث العظيم هو الأول في تاريخ الأدب العربي".

الدكتور محمد ياسين صبيح أوضح أن مصطلح الأدب الوجيز يشمل عدة أجناس أدبية، وهي القصة القصيرة جداً وشعر الومضة وشعر الهايكو، وقال أيضاً "الاختصار والتكثيف في الأجناس الأدبية عملية صعبة لا يتقنها غير الكاتب الموهوب أولاً، والذي لديه ثقافة واسعة يستطيع التحرك من خلالها ليعطي إلى الواجهة أفكاره كما أن الاستسهال في الكتابة، فكل جنس أدبي من هذه الأجناس يحتاج إلى صياغة مناسبة وإلى تحقيق عناصر الدهشة والمفاجأة والتجديد".

أما الناقدة راوية زاهر فقالت: "حاجتنا للخلق والابتكار جعلتنا نتقبل وبشدة الأدب الوجيزي ونتمسك به بسبب قصره وبعده عن الحشو، وملائمته لذبذبات الحياة وتحولاتها المتسارعة الخطا، أضف إلى قربه من الذائقة الجمعية وإحداث صدمة تترك لذة لدى المتلقي الغارق تلقائياً في همومه ومأساته.

في حديث خاص مع شباب مصر قال أمين الذيب عن رمزية الأدب الوجيز، ما كان يلفتني دائماً هو تراجع النقد الأدبي، ليس بمدارسه النقدية فقط إنما بقصوره عن التطور،

وخلو الساحة النقدية من إرادة التجديد، ولكوننا حركة فكرية تجاوزية نقدية كانت مشكلتنا الأولى ابتكار مدارس نقدية محدثة، لكون أهم مآخذنا على المدارس النقدية أكانت بنيوية أم واقعية، أنها لم تستطع محاكاة الظواهر الفنية والاجتماعية فوقعت في مطابقة النص مع الواقع من دون أن تستنبط الاستحالة بين الإبداع المتفجر من الواقع والواقع نفسه، كما أنها من ناحية استتبابها بالنمطية لم تلحظ ولم تعن بتفجر الأشكال أو بالدلالة لظاهرة تجدد الشكل".

يذكر أن أمين الذيب من مواليد عام 1943م. بلدة كفر متى، فقد عمل مذيعاً ومنفذاً عاماً لمنفذية الغرب في ثمانينيّات القرن الماضي، كما عين وكيلاً لعميد الثقافة والفنون الجميلة، انتمى إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي عام 1969م، وكان عضواً في اتحاد الكتاب اللبنانيين، حيث تميز بشغفه الثقافي والإبداعي، فنشر العديد من المقالات والدراسات عدا عن المؤلفات الشعرية، وكان أول المبادرين في تأسيس ملتقى الأدب الوجيز في لبنان الذي يهتم بشؤون الثقافة والإبداع.

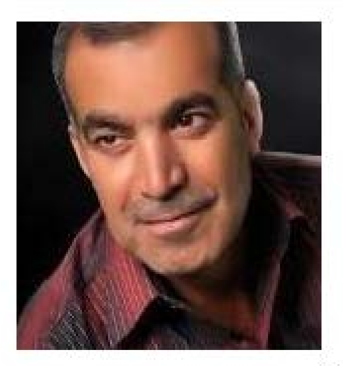
رحل الشاعر والناقد أمين الذيب بهدوء كما قيل حيث شيع جثمانه في مأتم مهيب يوم الثلاثاء 30 حزيران 2020م، وحضر التشييع عدد كبير من المسؤولين والمثقفين فألقيت عدة كلمات مأثورة عن الشاعر ومسيرته الثقافية والإبداعية.

الصحفية رنا محمد صادق رثته بهذه الكلمات: "أمين الذيب سيفتقدك زملاؤك في ملتقى الأدب الوجيز وستفتقدك الصفحة الثقافية في جريدة (البناء) التي كنت ترفدها أسبوعاً بإضاءة وازنة من قلمك أو من أقلام زملائك في الملتقى، وفي الفترة الأخيرة كنت تفيض علينا بأكثر من إضاءة أسبوعية، زميلي العزيز خانك قلبك إثر ليل قاتم لكن رحلت بهدوء رغم صخب الموت وألمه، في تلك الليلة التقى السائد بالمتلقي كما كتبت قبيل رحيلك وقبيل أن تفقد القدرة على الكتابة فيسقط من يدك قلم أتعبته كثيراً، لم أرَ في هذا الغياب سوى فقدان زميل كان قد زين الصفحة بجمال قلمه وبعثر المكان بحضوره البهي من حيث لا يدري، سعى دائماً للأفضل وثابر بعزم على النجاح في طريقه".

لا شك أنّ الراحل أمين الذيب، كان من الأدباء المعروفين في لبنان والوطن العربي بشعره وأبحاثه حتى أنه جمع بين شعر الومضة والقصة القصيرة جداً فابتكر بل أنجب "الأدب الوجيز" الذي أصبح طفلاً مدللاً يلتقي به

مثقفون وأدباء عرب في مهرجانات متعددة تحت مسمى "ملتقى الأدب الوجيز"، ولا يخفى على أحد أن هذا الأدب لاقى ترحيباً واسعاً في البلدان العربية، حيث تديره نخبة من الأدباء والشعراء وأساتذة جامعات..، فكان الشاعر والناقد أمين الذيب صاحب هذه المبادرة رجلاً مبدعاً طموحاً يحمل من المنطلقات الفكرية ما يُمكنه في تأسيس الملتقى، إذ كان خير داعم ومتابع له، وكان مؤمناً بهذا المشروع إلى حد النجاح، وبالفعل نجح قبل رحيله في خلق روح العمل الجماعي وتظافر الجهود بين كل المهتمين، حيث سعى جاهداً إلى التنسيق بين مختلف الناس شرقاً وغرباً، وهذا ما بوأه المكانة الرمزية في العالم العربي.

النصّ الوجيز ... الخواص والمفاهيم



أ. عبد الكريم السامر
قاص ومترجم من العراق

يُعد مُصطلح النصّ الوجيز من المصطلحات الجديدة التي انتشرت أخيراً. وراحت مفاهيمه وأساليبه ومعانيه تتسع أكثر فأكثر. وبذلك أصبح جنساً يُضاف للكتابات الأدبية الطويلة (القصيدة والمقالة والقصة القصيرة).

لقد صار هذا النوع من الكتابة مقبولاً وله مؤيديه (كتاباً وقراءً) بعد ما صار له تأثيراً قوياً ومباشراً ربما أكثر من الكتابات الأدبية الطويلة التي بدأت تعجز عن التأثير في القارئ وحداثة الحياة وتسارع وتيرة التطور والتقدم فيها.

ولسهولة تلقّي النتاجات المكتوبة تحت هذا المصطلح صار حضورها واسعاً وكبيراً.

فالقارئ يجد سهولة في تقبّلها وقراءتها في أقل وقت ممكن وصار قادراً على قراءتها في الباص والطائرة وغيرها سواء في الأوقات أو الأماكن أو الوسائل.

النص الوجيز، هذا المفهوم الذي نما وكبر وتسارع بصورة سريعة بالتوازي مع تطوّر العالم الرقمي أصبح مقبولاً جنساً ونوعاً وحضوراً والسبب في ذلك حسب ما أعتقد هو سهولة تلقّيه واستشفاف المفاهيم الواردة فيه فهو يوجز كتابات كانت تستغرق وقتاً ومساحةً كبيرة في كلمات قليلة لا تتعدى عدد أصابع اليد أحياناً.

في كلمة رائعة ومثيرة ألقاها الشاعر الكبير (أدونيس) خلال حضوره ملتقى الأدب الوجيز التأسيس الأول والذي عقد في بيروت من 20-22 حزيران / 2019 حيث قال :

(إن شعراء قصيدة النثر عجزوا عن تحقيق مشروعهم وأنا آمل أن ينجح الأدب الوجيز في تحقيق ما عجز الشعراء عن تحقيقه) .

الحياة في تسارع وتقدم مستمر ولن تتوقف ماضياً وحاضراً. ومع هذا التسارع هنالك تغيّرات تحدث في هذه الحياة، وبالتوازي مع تغيّر الحياة الحاصل هذا فان طبيعة حياتنا بوصفنا أفراداً ومجتمعات تتغيّر تبعاً لذلك.

وبما أن الأدب مرتبط ارتباطاً مباشراً بالحياة، لذلك سيكون هنالك تأثير مباشر لأحدهما على الآخر وبالعكس.

لقد استطاع النص الوجيز وبكل صفاته (ملامح ولغة ودلالات) أن يُوجِز الكثير من الأفعال والصفات الحياتية اليومية ويُسجّلها بصورة واضحة وجليّة.

وبما أن الأدب عموماً هو لغة التعبير عن الإنسانية وهمومها فإن النص الوجيز أصبح تبعاً لذلك طريقة للإيجاز المُتقَن والمتكامل بلغة وجيزة مُتفحّصة تكمن بين ثناياها المشاعر والأحاسيس والأهداف عبر كلمات قليلة واضحة تُوحِي إلى ما حدث أو سيحدث .

وانطلاقاً من أنَّ الكاتب يشابه المصور في عملية التوثيق مع اختلاف الأدوات المستعملة (وهذا رأي شخصي إلى حدٍّ ما)، حيث أن المُصوّر يُوثّق ما تصطاده كاميرته ويُسجّلها بطريقة سهلة لا تحتاج إلى مساحة كبيرة الحجم بسبب التطور الهائل للعالم السبراني المُتسارع فتكون بعد ذلك وثائقه قادرة على كشف الحقائق التي يحتاجها وقت ما يشاء. فإنّ النصّ الوجيز له القدرة على توثيق الأحداث نفسها عبر كلمات قليلة ومُكثّفة وبمعاني ودلالات لغويّة مفهومة وبمساحة قليلة كذلك.

إن الكاتب يستطيع من خلال نصه الوجيز أن يضع حدثاً كاملاً قد يستغرق وقت حدوثه سنوات في جملة واحدة دالّة على كل هذا الحدث. حيث أن كل كلمة في النص الوجيز تُعبّر عن حدث وتُوحِي في الوقت نفسه لما سيحدث بعده.

قالت العرب: خير الكلام ما قلّ ودلّ، وهذا ما دأبت عليه البلاغة في ترتيب الكلمات وترصيفها لتصل إلى القارئ والمُتلقّي بطريقة محبوكة ومرصوصة وبموسيقية أدبية بلاغيّة واعية. وعلى هذا الأساس اختصرت العرب الكثير من الأحداث والمسارات الحياتية بكلمات مُوحية وهو ما يعمل عليه في أيامنا الحالية النص الوجيز.

وحال النص الوجيز كحال باقي الأجناس الأدبية من مؤيدين ومعارضين. فالشعر عندما تغيرت أساليب كتابته

حتى وصل الى ما هو عليه اليوم (وأقصد به قصيدة النثر) والذي لا زال بعضهم يرفضه خصوصاً بعض النقاد ولا يعترفون به منطلقين من القول (أن العروض هو ميزان الشعر) وفق ما سار عليه النقاد وأصحاب الفكر القدامى كـ (اخوان الصفا)، لكن هذا التطور استمر ليومنا هذا.

كذلك النصّ الوجيز الذي هو حديث العهد فإن له معارضون يعدّونه خارجاً عن المألوف لن يستمر طويلاً، لكنّني وبصفتي واحداً من كتّاب النصّ الوجيز أرى أنه سيستمر وسيكون له شأناً أكبر خلال الفترة القادمة.

ويمتاز النصّ الوجيز بصفتين مهمّتين أولهما سرعة النص، بما يُفيد في تقليل أو اقتضاب في الوقت أو الفترة الزمنية التي يستغرقها تركيب وكتابة هذا النصّ كي يكون جاهزا للمتلقّي .

وثانيهما البرق أو ما يُشبه البرق، وبصورة أدق (الوهج) في كلمات النصّ بحيث يكون النصّ الوجيز قادرا على جذب القارئ بسرعة ثم تركه مُندهشاً.

بمعنى آخر، النص الوجيز هو الكتابة المُقتضبة أو الفكرة الخاطفة التي تترك لدى القارئ أو المُتلقّي إدهاشاً وتصوّراً لا مناص من التعلّق به ومحاولة إدراكه.

وهنا لا بدّ من القول أن لغة النصّ الوجيز يجب أن تكون قادرة على التعامل والتفاعل مع قُدرة المُتلقّي على تكوين فكرة إدهاش وانجذاب وارتباط مع النص.

إنّ النصّ الوجيز الجيّد والمقبول يعتمد بصورة كبيرة على امتلاك الكاتب سارداً كان أم شاعراً على الآتي:

1 - الثقافة والمعرفة الكبيرتين.
2 - اللغة.
3 - العاطفة التي تجعل من النص مترابطاً.
4 - البصيرة الوقّادة.
5 - التجربة.
6 - الإبداع.
7 - الخيال.
8 - سرعة الالتقاط للحدث ومجرياته وتبعاته.

لقد ساهمت مُجريات ومتطلّبات التطوّر الحاصل في الحياة وتسارعها في تكوين وكتابة نصّ مُوجَز لا يخرج عن حدود وصفات وتقنيات الكتابة الإبداعية لكنه (أي النصّ الموجز) يستطيع إيصال ما كنّا نفهمه من النص الطويل بكلمات أقصر وأكثر دقّة واستهداف للمُتلقّي.

ولعل من الأمور المهمة التي يجب الحديث عنها في كتابة النص الوجيز هو التكثيف الذي يتطلّب من الكاتب الدراية والمعرفة الدقيقة في كيفية تكوين وكتابة نص بكلمات قليلة كنا نتلقّاها بسرد مُطوّل قد يكون مُملّاً في بعض الأحيان، بالإضافة إلى منح القارئ فرصة لقراءة أفكار مُتعدّدة ومختلفة في وقت قصير جداً قد يكون في باص أو مترو، وربما في مقهى عند تناول فنجان سريع من القهوة.

إن عملية الإبداع في النص الموجز (شعراً وسرداً) تتطلّب من الكاتب أن يكون حريصاً على منح كلمته مساحاتها الواسعة وتأثيراتها السريعة. فهي تعمل (أي الكلمة في النصّ الوجيز) عمل المُبضع بيد جرّاحٍ ماهر، حيث العمل بصورتين على الأقل، أولهما خزين الكاتب الثقافي المرتبط أساساً مع وعيه. وثانيهما قدرة الكاتب على تطويع كلماته وفق مساحة قصيرة بحجمها لكنها كبيرة بمعانيها المتداخلة مع واقع الكتابة وفهم المُتلقّي.

إنّ ما يُفيد النصّ الوجيز ويجعله عالماً قائماً بذاته هو خروجه عن المألوف في الكتابة الإبداعية، وإمكانية تفسيره تفاسير عدّة ومعانٍ عدّة.

كما أنّ التواصل الدقيق بين كلمات النص الوجيز القليلة يمنحه مساحة كافية للتأويل والتفسير المتماسك مع كل كلمة فيه.

بمعنى آخر النصّ الوجيز لم يعد حالة طارئة من حالات الكتابة الإبداعية، بل أصبح نوعاً إبداعياً له خواصّه ومفاهيمه التي يرمز إليها مُعتمداً على قلّة كلماته وعمق الرموز والمعاني التي يهدف إليها. فصار بذلك نافذة نحو الوعي المُتجدّد، والصورة المتكاملة، والرؤيا الواضحة بالإضافة إلى حالة التجديد المستمرة حيث أنك تجد معنىً كبيراً وواضحاً لكلمات قد لا تتجاوز الست كلمات أو أقل من ذلك مما قد يجعل المتلقّي يبحث كثيراً في معاني تلك الكلمات، وعندما يصل إليها سيجد فرقاً كبيراً بين الوقت الذي كان يستغرقه في قراءة نص طويل يعطي المعنى نفسه ويدور حول الحكاية نفسها التي يتناولها النص الوجيز وبين الوقت المُستغرق في قراءة نص مُوجز.

النص الوجيز تعمل حروفه القليلة على جذب القارئ الحذق وغير الحذق نحو مفاهيم قد تكون غريبة عليه في البداية، خصوصاً عند القراءة الأولى للنصّ لكنّه سيدرك الفرق سريعاً عندما تأخذ تلك الكلمات القليلة بتلابيب ذهنه وتجعل منه منجماً كبيراً للخزن والتأويل بوقت قصير.

إن طروحات وأساليب العمل في كتابة النص المُوجز لم تعُد غريبة ولا عصيّة على الفهم وإنما أصبحت قادرة على ولوج ذهن القارئ وجعله يتعايش معها ويستسيغها. كما صار بإمكان القارئ (الحذق والحصيف) خاصة معرفة ما يقصده الكاتب بنصّوصه الموجزة والتي تعتمد في أغلبها على الانفعالات النفسية وما تؤول إليه تلك النصوص.

شخصياً أرى أن النص الوجيز قادر على مسك القارئ وجعله يتماهى مع حدثٍ كبير في كلمات قليلة طالما كان كاتبه مُتعمّقاً في دلالات نصّه ومفاهيمه وانزياحاته المُختصرة بتلك الكلمات القليلة، وبذا فإن الكاتب المُتمكّن من أدواته الكتابيّة في هذا المجال والتي تُمسك القارئ بقوة ولا تترك له مجالا للشكّ في هذا النصّ أو ذاك، بل هي ستجعل منه أيقونة تواصل واهتمام مع النصوص اللاحقة فأي كتاب في النصّ الموجز سيحوي نصوصاً كثيرة ولا يهتم بأعداد قليلة من النصوص الطويلة كما في كتب القصة القصيرة والشعر الطوال التي اعتدنا عليها.

ولعله من المفيد هنا القول أن النصّ الوجيز بات ضرورة حتمية للإبداع القادر والمُتمكّن من إصابة الهدف الذي يصبو إليّه الكاتب وفق مضامين وارهاصات فكرية مُعمّقة ومُكثّفة.

أخيراً بما أن الكلمة في النصّ (أي كلمة) تُوحي بما سيحدث في النص بعدها يُمكننا القول أن الكلمة في النصّ المُوجز صارت مفتاحا لمعلومات ومفاهيم كبيرة يتلقّاها قارئ النص المُوجز.

في الأدب الوجيز



د. عبد اللّه الشاهر

أديب وكاتب سوري

شئنا أم أبينا فإن عصراً جديداً سيفرض علينا نتاجاً أدبياً يناسب هذا العصر، وإذا كان العصر في هذه الأيام يعرف بعصر السرعة في جوانب الحياة كلها فليس من المعقول أن لا يعكس الأدب سمات عصره وإلا كان متخلفاً، فعصرنا اليوم هو عصر الانترنت ووسائل الاتصال بمعنى أنّه عصر السرعة والإيجاز السريع حتى وصل الإيجاز إلى طرق الأكل السريع والشرب السريع والسمع السريع فإنّ الأدب قد عكس هذا السلوك الموجز والفكر بلغة تتفق وسرعة العصر فما هي الوجازة لغة واصطلاحاً:

تشير مادة (و. ج. ز) في معاجم اللغة إلى معاني القصر والسرعة والخفة والاقتصاد، والوجز هو الرجل المقتصد من الكلام والأمر، وجاء في الحديث الشريف (إذا حدثت فأوجز).

أما المعنى الاصطلاحي: فقد عُرف الإيجاز بتعريفات عدّة تدور جميعها حول القصر والسرعة والاختصار، فمن الدارسين من عرّفها بأنّها: (اندراج المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل).

وتشير كتب البلاغة إلى أنّ الإيجاز نوعان: إيجاز حذف وإيجاز قصر.

وأمّا إيجاز الحذف: فهو أن يحذف من الكلام شيء يفهمه السامع الواعي ويقدره، ومن هذا الإيجار قول الشاعر:

قالت بنات العمّ يا سلمى وإنْ

كان فقيراً معدماً قالت: وإنْ

وأمّا إيجاز القصر: فهو ما كانت ألفاظ كاملة غير محذوفة ولا منقوصة

والمعاني الموحية فيه أكثر من الألفاظ، ومن هذا قوله تعالى: {خذ العفو} فهي جملة طلبية بدأت بفعل الأمر وكانت مرمزة بالدلالات الكثيرة وهذا يقودنا إلى القول: بأن للوجازة والإيجاز في التاريخ البعيد للذهنية العربية مكانة وحضور، ولم تكن فكرة الأدب الوجيز فكرة طارئة، بل جاءت لتسلّط الضوء على حجم الركود الذي تشهده الساحة الأدبيّة عامةً، والشعريّة خاصة، رغم التدفق الغزير لنتاجات عدد غفير من الكتّاب والشعراء لتطرح بديلاً جديداً تأصيليّاً وتجاوزيّاً وهنا تكمن أهمية الأدب الوجيز في اجتراحه آفاقاً رؤيوية جديدة بالتزامن مع شكل تعبيري جديد يحدث قطيعة إيجابية مع ما سبق.

باختصار، تكمن قيمة الأدب الوجيز في كونه طرحاً جديداً، إنّه أسلوب تعبيريّ جديد يميزه عدم الوقوع في فخ التكرار، لأن كل ومضة أو قصة قصيرة جداً تملك بنيتها التكوينية بحيث يتعذر اجترارها مضموناً وأسلوباً.

فما هي الومضة أولاً:

الومضة لغة من ومض، ومض البرق لمع، وأومضت المرأة بعينها سارقت النظر، والومضة في الأدب هي لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمر في المخيلة أو الذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة فيها شيء من التوهج والإشراق، وفيها شيء من الإدهاش والتشويق وفيها من الشفافية والغموض الآسر أو ربما عدم إيضاح شيء.

إذاً الومضة نص أشبه ما يكون ببرق خاطف يتسم بالعفوية والبساطة التي تمكنه من النفاذ إلى الذاكرة معتمداً على تركيز عالٍ وكثافةٍ شديدة بفعل حالة شعوريّة أو تأمليّة أو معرفية عميقة.

وتعد الومضة وسيلة من وسائل التجديد الشعريّ، أو هي أسلوب من أساليب الحداثة التي تحاول مجاراة العصر الحديث، معبرة في ذلك عن هموم الشاعر وآلامه، وقد اتسمت في شكلها مع مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي يحكم حياة العصر المعاصر.

وقد راجت الومضة في سبعينيّات القرن العشرين، وأخذت تستقل بنفسها عن باقي الأشكال الشعرية حتى أصبحت شكلاً شعرياً خاصاً، ومن أهم العوامل التي أدّت دوراً هاماً في نشأتها هو ذلك التحول الفكريّ والفنيّ الذي طرأ على المجتمعات ومتطلبات الحياة الجديدة والمؤثرات الأجنبيّة التي أدّت دوراً بارزاً بذلك، وقد كان لعز الدين المناصرة الريادة في تأسيس هذا النمط الشعريّ، ومن رواد الومضة

أحمد مطر، مظفر النواب، أمين الديب.. تتسم الومضة بالسمات العامة للقصيدة الحديثة والتي منها:

التفرد والخصوصية والتركيب والوحدة العضوية، والإيحاء وعدم المباشرة، وتتفرد بالاقتصاد والتكثيف والاختزال وتهتم بالإيقاع والصورة واللغة والفكرة التي تحمل الإدهاش.

ومع ذلك لا يبدو أنّ الومضة تكون جنساً أدبيّاً وإنما تندرج تحت مسمى الشعر أي أنها شكل شعري ناسب متطلبات الحياة المعاصرة وإرهاصاتها الماديّة والفكريّة والنفسية لكن ما يلحظ في النتاجات الأدبية أن الومضة الشعرية تتسع دائرة حضورها وبدأت تنافس قصيدة العمود وشعر التفعيلة وذلك لامتلاكها أدوات تستلزم حياتنا المعاصرة.

وهنا يجب أن نقرَّ بكل الأشكال الشعريّة ذلك لأن الشعر شعور تحول إلى لغة قادرة على الوصول إلى الآخر وما دامت الومضة وصلت في شكلها ومضمونها إلى المتلقي فقد حجزت لها مكاناً في النتاج الإبداعي، ولا يمكن الحكم على أي نتاج من خلال شكله وإنما من خلال ما قد يؤثر أو يترك أثراً في ذات المتلقي وعلى ما يبدو أن الومضة أيقظت مشاعراً وحركت عواطفاً في الحياة الأدبية والاجتماعية والفكرية على السواء وإن اختلفت في شكلها أو اقتصدت في مفرداتها لكنها أثبتت فعلها وحجزت لها جمهوراً واسعاً في الحياة الأدبية.

فإذا كانت هذه هي الومضة فما هي القصة القصيرة جداً:

يمكن أن نرى في القصة القصيرة جداً الشكل الأكثر مناسبة للعصر الراهن، ذلك أنها تتحدث عن حياة سريعة متلاحقة وعن مخترعات متتالية أوجزها العصر بتسارع لا يحتمل الإنشاء بقدر ما يحتمل الإدهاش، وعليه فإن القصة القصيرة جداً كانت استجابة واعية لعصرها إذ إنها انفتحت على البنيات وانفجار الأشكال، وعلى الإيجاز والتكثيف، سواء من خلال الصوغ أو من خلال التركيز على استعمالها آليات التحويل والترميز بصورة تؤدي إلى انتهاك الحدود بين الواقع والمتخيل.

وهذا يعني - حسب تعبير الدكتور جابر عصفور أنّها الفنّ الصعب الذي لا يبرع فيه إلا الأكفاء من الكُتّاب، القادرين على اقتناص اللحظات العابرة قبل انزلاقها على أسطح الذاكرة، وتثبيتها للتأمل الذي يكشف عن كثافتها الوامضة، بقدر ما يكشف عن دلالتها المشعة في أكثر من اتجاه، وهنا يمكن الإشارة إلى أن القصة

القصيرة جداً تتمتع بالحساسيّة العالية جداً للغة والتمكن من أدواتها البلاغية من خلال الوحي والتلميح والإشارة، والمقدرة الفنيّة على تأليف حالات التكثيف والإيجاز، والإحالة على ما يقع في مستوى الرمز خارج النص بحيث تخلق انزياحاً يدعو إلى الانشغال بهذه الصورة وتلك الرموز فيتوالد النص بنوع من المحكي المضاد من خلال القدرة على استثمار مكونات المقابلة والمفارقة في القصة القصيرة جداً.

وهنا تبدو اللغة في القصة القصيرة جداً ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج إذ إن اللغة بالأساس حالة ترميز بدلالات مفتوحة وانزياحات تمنح القصة القصيرة جداً اكتفاءً يختار اتجاهه بفاعلية التلقي، وبهذا التوصيف يمكن للقصة القصيرة جداً أن تخترق أزمنتها بزخم دلالي وفضاء خصب، بحيث أنها تمتلك خطورتها بذاتها وتأشيرة دخولها إلى دائرة القص بجدارة...

وفي هذا المقام يبدو أن الأدب الوجيز وبرؤية مؤسسه الأديب أمين الديب استطاع أن يضع ملامح تكون معالم طريق في القصة القصيرة جداً من حيث كونها حالة تكثيف عالية وتشكيل بصري، ودفق عاطفي ودهشة، أو ما يدعى بأفق الانتظار، وانزياح ومجاز وإيقاع داخلي أحياناً لا ندعي أن الأدب الوجيز اخترعها، لكنه استطاع اكتشافها والإحاطة بعوامل ترابطها مع معطيات عصرنا الذي نعيش، واستطاع أيضاً أن يسوق أسلوباً منتجاً لحياتنا المعاصرة التي لم تعد تحتمل اللغة الإنشائية التي يعلو فيها الخطاب وتصرخ اللغة في منبر الوعظ والإرشاد والإخبار وكأنها أداة تواصلية لا إنتاجية.

وما دامت القصة القصيرة جداً هي النوع الأدبي الأقرب تعبيراً عن عصرنا فعلينا إذاً أن نسرع في تطوير أنفسنا وتغيير أوضاعنا إن أردنا أن نواكب عجلة الزمان وإيقاعه السريع حتى لا يفوتنا قطار التقدم والازدهار، ومع هذا كله فإن الأدب بصورة عامة غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة لارتباطه بمكنونات النفس، والقصة القصيرة جداً نموذج يسعى إلى البحث عن مناطق تكسر النمط، وتتمرد على السيادة، من خلال توظيف فني مبتكر، وغير مألوف للسائد من التقنية، فاتحة الطريق أمام انفراج المعاني وانبثاق لذة القراءة وقلقها.

ثم ما هي الحدود الفاصلة بين القصة القصيرة جداً والومضة:

إذا جاز لنا القول بأن العمل الإبداعي إذا حقق شروط إبداعه فإنه

يجعل منه عملاً مؤثراً وأثراً خالداً إن كان قصة قصيرة جداً أو رواية، أو قصيدة نثراً كانت أم نظماً، لذلك يمكن أن نرى في اشتغالات الكتّاب والذين يختبرون مهاراتهم الإبداعية والثقافية استجابة واضحة للدخول تحت ظلال الخيمة الشعرية إن كانت في القصة القصيرة جداً أو الومضة، حيث يأتي إلى كتابة النصّ لحاجة التعبير عن حالة أو رغبة في التشكيل، فالمعرفة الحاذقة بالنموذج الفني تعين على الانطلاق بالتجربة، ومن ثمّ يُبحث عن لغة جديدة، وعن كتابة طازجة، ومختلفة، تعينه باستمرار على تجاوز نمطية النموذج السائد، وعلى تجاوز نمطه الشخصي كذلك، والافتراق عنهما أيضاً، سواء في البعد الدلالي أو التعبيري، وفي هذا الجانب تكون اللغة الوعاء المادي الذي يكتسب منه البناء القصصي أو الشعري وجوداً واقعياً، فلغة القصة القصيرة جداً ليست خارجها، وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج، واللغة الشعرية أو الومضة في القصة القصيرة جداً هي أخطر عناصرها، فبقدر ما تكون فاعليتها مساهمة في إحساسية عالية برشاقة وسرعة إيصال وبرمزيتها التي يخلقها القاص، وعلاقتها المجازية وانزياحاتها اللغوية والدلالية تمنح القصة القصيرة جداً اكتفاءً شاعرياً يختار اتجاهه فاعلية التلقي، في حين تتلكأ هذه الفاعلية عندما تفقد القصة القصيرة جداً تلك الوصفات اللغوية، فيعلو خطابها التقريري، وتتخلى عن اختراقها لأزمنتها، وتتكشف دلالاتها في الوعظ والإرشاد والإخبار فتغادر إشراقاتها وإشاراتها التي تمنحها زخماً دلالياً وفضاءً خصباً للقراءة.

وفي الحقيقة تبدو الحدود الفاصلة بين القصة القصيرة جداً والومضة غير واضحة المعالم لدى الكثيرين، ذلك أن العلاقة بينهما ذات منظور إشكالي، فالتداخل فيما بين الجنسين يصل إلى حد التماهي، ويجعل الحدود الفاصلة بينهما ذات ملامح باهتة، أو قد تكون غائبة.

والسؤال الأساسي الذي يمكن طرحه في خصوص هذين اللونين الإبداعيين، هو أننا كيف يمكن لنا أن نفرق بين لونين متداخلين تداخلاً وشيجاً، سيما وأننا أمام جنسين أدبيين مختلفين، الأول هو القصة القصيرة جداً والثاني هو الومضة.

وباختصار واستناداً إلى مفهوم الأدب الوجيز فإنه يمكن إحداث مقارنة بسيطة وسريعة بين القصة القصيرة جداً والومضة، من خلال بيان

أوجه الشبه والاختلاف، من أجل الوصول إلى تمييز الحد الفاصل بين الجنسين الأدبيين.

أولاً ـ أوجه التشابه بين القصة القصيرة جداً والومضة :

1 ـ كل من القصة القصيرة جداً والومضة على أسلوب الاختصار وتشتركان في معظم الشروط مثل «التكثيف، الإيحاء، المفارقة، الدهشة، المباغتة»، إذن فعلاقة القصة القصيرة جداً تجعلها أكثر قرباً من الشعر، فمفهوم القصة القصيرة جداً يتجسد من خلال المزج بين الشعر المحكي القصصي الذي يستعير بعض خاصيات القصيد كالاستعارة والتشبيه والمجاز والتشكيل البصري وتداعي الصور والانزياح وهنا يشير الباحث «حسن المودن» إلى شعرية الإيجاز حيث يرى أن «القصة القصيرة جداً تتميز بخصائص كمية ونوعية، فنصوصها لا تتألف إلا من عدد قليل من الكلمات، ولكنها تنقل اشتغالها من المستوى الكمي إلى المستوى النوعي موظفة شعرية الإيجاز والتكثيف»، وكمثال على ذلك نورد قصة قصيرة جداً بعنوان: «علمانيون» وومضة بعنوان (على الرصيف) للقاص مفيد العبدون:

(علمانيون): «أولم الشيخ لأعيان العشيرة، وبعدما صلّوا جماعة، أصدروا بياناً جاء فيه.. لا للعائليّة.. لا للعشائرية.. لا للطائفيّة.. نعم للدولة العلمانية الديمقراطية بقيادة شيخنا».

في الومضة يقول تحت عنوان (على الرصيف): «عرض نفسه للبيع بالطول والعرض، منعته البلدية من بيع طوله».

2 ــ كلاهما يوظفان المشهدية، مع التقليل من حضور الفضاء المكاني في مقابل التركيز على الإيحاء الفكري، ويمارسان نقداً حاداً للبنية الأيديولوجية والمجتمعية في ظل الوضع العربي المتردي، وبلغة متقاربة معجمياً، وببنية أسلوبية متشابهة إلى حدٍّ كبير، حيث تنعدم الملامح الفردية للشخصيات، وبسبب التكثيف الشديد، تتخلى عن وجودها بالمعنى المألوف، ويحل محلها بنيتها عالم (مشهد) يتمظهر في فضاءات تقربها من قصيدة النثر، بحيث تقوم على الأنسنة ومشهدية الطبيعة، حيث تتأنسن الموجودات، وتتكلم الأشياء.. وكمثال على ذلك يقول أمير سماوي:

لا قبر لأمان قلبك المستحيلْ غباراً

الدموع غاصت إلى سواد اللحى

والستارة انسدلت على حائط البراق

فيأتي المعزون

لذرِّ ألسنتهم في دجل الحداد

أمـا أدونـيس في ومضـته (المئذنـة) يقول:

بكت المئذنة

حين جاء الغريب اشتراها

وبني فوقها مدخنة

في هـذين الشـاهدين نقـف علـى عالم خيالي، وصورة مشهدية، بوصفها بـديلاً لصـورة البلاغيـة، إذ تـنهض الومضـة علـى سـياق سـردي يخـترق عصـمة الشـعر، ويتواشـج مـع القصـة القصـيرة جـداً في التكثيـف والرمزيـة والمفارقة والإدهاشيّة.

3 ـ كلاهمـا يشـتركان بالمفارقـة والإدهـاش، إذ يعتمـدان علـى تفريـغ الذروة، وخرق المتوقع، إذ يقوم ذلك في الغالب على تنافر الظواهر والأشياء في ثنائيـات متعاكسـة، وعلـى السـخرية والمفاجـأة، وهـذا يـدعو المتلقـي لإنعـام النظر، ويأتي ذلك بصورة رسالة رمزية يرسـلها المبـدع عبر علامـة تجمـع بـين المتناقضـات، تقـول «فرجينيـا وولـف» إن مسـتقبل القصـة سـائرٌ لا محالـة إلى أن يصبح شعراً، وسيدخل في النثر الكثير من خصـائص الشـعر، فسـتتبنى القصـة شـيئاً مـن سمـو الشـعر، وكـثيراً مـن طبيعة النثر العادي، وهذا فعلاً ما طرأ علـى كـثير مـن القصص القصيرة جداً الـتي لبسـت لبـوس الصـياغة الشـعريّة بمفارقاتها وادهاشها، تقول: جمانة طه في قصتها (تفاصيل لا معنى لها): «أحبها حدّ الفنـاء، وتجاهلته حدّ العدم، وبـين هـذا الحـب وهـذا التجاهـل حصـلت تفاصـيل لا معنـى لهـا، انتهـت بـه إلى مستشفى الأمراض النفسية، وانتهت بها إلى بيـت الزوجيـة مـع رجـل تحبـه حـد الفناء، ويتجاهلها حد العدم...».

وفي ومضـمتها الـتي جـاءت تحـت عنوان (مفاجأة):

«مـلأت كفهـا بحفنـة مـن تـراب الـوطن، حـدّقت فيـه، وجدتـه دبابـاتٍ وأسلاكٍ شائكة» فالمفارقة الموجودة في النصين تعتمد على الختام المدهش الذي يُمثّـل قفـزة داخـل الـنص المتحفـز إلى خارجه الاستفزازي، الذي يفرغ الذروة، ويخرق المتوقع، وهنا المفارقة التي تعتمد علـى الختـام المـدهش، الـذي يجعـل القارئ من خلال تجاوز الأضداد لا هوة بينهمـا، وحجـم التنـاقض الماثـل في أدق تفاصيل الحياة.

4 ــ تشـترك كـل مـن القصـة القصـيرة جـداً والومضـة في الرمـز والإيحـاء، وذلك من خلال لغة الانزياح والخرق والرمز، والقدرة على التعمية، وإخفاء الدال... فكثير من النصوص إن كانـت في القصـة القصـيرة جـداً أو الومضـة لا تمـنح نفسـها للقـارئ مـن القراءة الأولى.

وكثيراً ما تلجأ القصة القصيرة جداً إلى الرؤيا لتجاوز الواقع القمعي، فالحلم بنية مكثفة تعبر عن العطب النفسي الذي يلحق بالشخصية، فتلوذ بالرؤيا بوصفها بديلاً رمزياً يعبر عن الذاتي اللامرئي واللاواقعي، يقول حسن البقالي في قصيدة (حقول الممكن) من مجموعته (الرقص تحت المطر):

في الحب يغدو كلّ شيء ممكناً
كأن تصيري ساقية
وأصير سمكة
أو تصيري حبَّ رمان، وأكون ديكاً
أو تكوني سهماً، وأكون التفاحة
في الحلم يغدو كلّ شيء ممكناً..
حتى الحب

بينما نرى مهند عزب في ومضته يقول:

«مات ذئبٌ.. وفي مكان قصي بكى غزال شيخوخته القادمة..».

وعلى هذا فإن الرمز والإيحاء في كليهما يحاول القبض على لحظات مثقلة شديدة التعقيد مع الاختبار الحذر للتفاصيل، تتميز بقصر الحجم والتصوير الوامض والترميز والنزوع الشعري والقفلة الحاسمة.

5 ـ تتكئ القصة القصيرة جداً وكذلك الومضة بدرجة جوهرية على العنوان، فالعنوان في كليهما نظام إرشادي ذو أبعاد دلالية ورمزية، ينبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يوازي أعلى فعالية تلقي ممكنة.

6 ـ القصة القصيرة جداً والومضة تشتركان بطريقة كتابة تمزج بين السرد والشعر.. بين الوضوح والغموض، وكذلك الانفتاح على لغات الشعر والموسيقا والحلم واللون، فاتحة الطريق أمام انفراج المعاني وتعددها، وانبثاق لذة القراءة وقلقها...

ثانياً ـ أوجه الاختلاف بين القصة القصيرة جداً والومضة:

1 ـ في القصة القصيرة جداً تجد وصفاً للمكان، وتحديداً للزمان، وتعدداً للشخصيات على خلاف الومضة التي تتحدث بعمومية إنسانية، فهي تقدم فكرة وكشفاً إنسانياً وفلسفياً.

2 ـ القصة الومضة لا تستوعب إلا بطلاً واحداً أو شخصية واحدة، ولا تحبذ تعدّد الشخصيات والأبطال، ذلك لأنها أصغر جنس أدبي سردي، بينما في القصة القصيرة جداً هناك تعدد للشخصيات.

3 ـ المكان والزمان في الومضة شبه غائبين حيث يكون الحدث مؤدياً دور البطولة، بينما في القصة القصيرة جداً يمكن تحديد الزمان والمكان.

4 ـ الومضة شديدة الاختصار، بحيث لا تتجاوز غالباً السطرين فيما يمكن أن تتجاوز القصة القصيرة جداً السبعة أسطر، وهذا ناتج عن الاختلاف في درجة التكثيف فالقصة الومضة، قصة الجملة الواحدة، أو على الأكثر الجملتين أو الثلاثة، إنها قصة البرق، أو الطلقة الواحدة، وليست قصة البرق.

5 ـ الومضة القصصية في جل نماذجها لا تتجاوز اللقطة الواحدة أو ما يدعى بالفلاش وهي تعتمد على تقنية تفريغ الصورة وتحويلها إلى بناء فكريّ وذهنيّ، بينما يمكن أن تتألف القصة القصيرة جداً من أكثر من صورة أي لقطات متتالية، وهي على عكس الأولى تركز على الإيحاء بالفكرة غالباً لا على الإيحاء بالصورة.

6 ـ البنية العامة للقصة القصيرة جداً تشترك في كثير من عناصرها مع القصة القصيرة لأنهما في سياق فني متقارب، أما الومضة القصصية فهي من حيث البنية أقرب إلى أسلوبية القصيدة الحداثية عموماً، خاصة قصيدة النثر في إشاريتها وتقاطيعها الإيحائية...

وللتأكيد على ذلك فسنورد شاهداً عن القصة القصيرة جداً وآخر عن الومضة تقول جمانه طه في قصتها القصيرة جداً «تفاصيل لا معنى لها».

«أحبها حد الفناء، وتجاهلته حد العدم، وبين هذا الحب وهذا التجاهل، حصلت تفاصيل لا معنى لها، انتهت به إلى مستشفى الأمراض النفسية، وانتهت بها إلى بيت الزوجية مع رجل تحبه حتى الفناء، ويتجاهلها حد العدم».

في القصة الومضة ولذات القاصة والمعنونة بـ «مفاجأة» تقول:

«ملأت كفها بحفنة من تراب الوطن، حدّقت فيه، وجدته مملوءاً دبابات وأسلاك شائكة».

إن النظر في أوجه التشابه والاختلاف يعطي صورة جلية عن الحدود الفاصلة بين القصة القصيرة جداً والومضة مع الأخذ بعين الاعتبار بعض المرتكزات التي توضح الحدود الفاصلة بين النوعين ومن أهمها:

1 ـ إن البعد الإيحائي في اللغة يسمو أكثر من الجانب التواصليّ الذي هو حالة سرديّة في القصة القصيرة جداً وذلك من خلال تغليب الأبعاد الاستعارية على الكنائية، في حين أن القصة الومضة تلمح ولا تصرح.

2 ـــ إنّ ممكنـــات الحـــذف والإضـمار، وتوظيـف تكـرار مطـالع بعـض الجمـل لتأكيـد الدلالـة والعمـل علـى توظيفهـا بوصـفها بعـداً تأويليّـاً، يكوّن طبقة أخرى لمعنى المعنى المسرود في عبـارات الـنص في القصـة القصـيرة جداً وهذا ما لا نجده في الومضة.

3 ـ تستثمر القصة القصيرة جداً لعبــة الفصــل والوصــل، والانتقـــال الإيجابي من جملة إلى أخرى، ومن فنية البعد التجاوري بـين مكونـات الـنص، لتشـييد معمـار فـني ينهض علـى تعـدد زوايا التقاط الصورة «كعين تبصر كل الجهـات» وعلـى القـدرة علـى إدمـاج مكوناتها المتجاورة في شكل منسجم يرسـم الدلالـة المحكيـة رؤيـة وتعبيراً، بينمـا الومضـة مثـل الحكمـة، ومثـل عبارات الصوفية.

4 ـــ في الومضــة تنفـتح البنيـات وتنفجـــر الأشـــكال علـــى الإيجـــاز والتكثيـف، سـواء مـن خـلال الصـوغ أو مـن خـلال التركيـز وبينهمـا يمكـن أن تنتهك بين الواقع والمتخيل.

وفي الختام فإن الأدب بصورة عامة غـير قابـل لأن يحـدد بحـدود صـارمة، لارتباطـه بمكونـات الـنفس، والقصـة القصـيرة جـداً والومضـة، نموذجـان عـابران للنصـوص، يسـعيان إلى البحـث عن مناطق تكسر النمط، وتتمـرد علـى السيادة الإجناسية، فـلا غرابـة أن يقـع بينهمـا التـداخل، وإن مـا يحـدد جـنس الـنص العقـد المبرم بـين المبـدع والمتلقـي، فهو الاعتراف الحقيقي بأن مـا يقـال هـو ومضـة أو قصـة قصـيرة جـداً، والقـاص المـدرك لتقاطعـات القصـة القصـيرة جـداً مـــع الومضـــة يتجـــاوز حـــدودها إلى وجودهـــا، فالمشـــكلة لا تتعلـــق بـــالنوع الأدبـي ولكنهـا تـرتبط بقـدرة القـاص على الإبداع.

في مصطلح "الأدب الوجيز": مقدمة ونماذج



أ.د. عبد النبي اصطيف
أديب وكاتب سوري

"الأدب الوجيز" مصطلح مؤلَّف من حدَّين أوَّلهما "الأدب"، ذلك الفنّ الجميل، وثانيهما صفة "الوجيز" محدِّداً له، حتى لا يختلط بغيره من أشكال أو أجناس الأدب غير الوجيز.

ولننظر بداية في الحد الأول وهو الأدب.

"الأدب فن جميل، بل هو أحد أقدم الفنون الجميلة الستة المعروفة، أو السبعة عندما تضاف إليها السينما، أو الثمانية عندما تضاف لها الرسوم المتحركة. وأداة الأدب هي اللغة الطبيعية، أي اللغة الإنسانية، تمييزاً لها من اللغات الاصطناعية التي تستعملها الفنون الأخرى.

واللغة في الأدب، كحالها في مختلف الإنشاءات الأخرى، تؤدي وظائف مختلفة، غير أن ما يميز وظيفتها في الأدب عن وظائفها في هذه الإنشاءات، هو هيمنة الوظيفة الجمالية في الإنشاء الأدبي على سائر الوظائف الأخرى، بل تحكُّمها بها. ذلك أنها تشكل مع مجموع هذه الوظائف هرمية Hierarchy تتسنّم فيها الذروة، في حين تُبقي السفوح للوظائف الأخرى. ومعنى هذا أن الإنشاء اللغوي الإنساني لا يصبح أدباً إلا عندما تسوده الوظيفة الجمالية. ولكن كيف لهذه الوظيفة أن تسود الوظائف الأخرى دون أن يكون الكاتب متمكِّناً من الأداة اللغوية، وقادراً على التحكم الوظيفي بها؟ إن

عليه أن يمتلك القدرة competence التي تحدّث عنها نعوم تشومسكي، والتي تمكّنه من أن يرتقي بأدائه الإنشائي performance، أي بنصه الذي ينتجه، إلى الدخول إلى مملكة الأدب.

والتمكّن من اللغة يعني في الحقيقة الفهم العميق للنظام اللغوي langue الخاص بلغة الكاتب، والذي يجعله قادراً على التوظيف الأمثل لما ينطوي عليه هذا النظام من قدرات على مختلف المستويات: المعجمية، والصوتية، والفونولوجية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والإنشائية، والتداولية. وليس معنى هذا أن يكون عالماً باللسانيات الحديثة، وإنما أن يكون على **خبرة بهذه المستويات والوجوه اللغوية -خبرة يكتسبها بالممارسة أو المُدارَسة**، وإلا فإن تدبُّره لأداته سيكون تدبُّر الهاوي غير الخبير، الذي يتخبط في استعماله للغة ويحسب أنه يحسن صنعاً.

ولنمض إلى الحد الثاني وهو صفة "الوجيز"، ولننظر فيما يقدمه منظرو الأدب من تصنيفات لأجناسه استناداً إلى هذه الصفة المتصلة بطول الإنشاء الأدبي، أو بحجمه، أو عدد كلماته.

يقع الناظر إلى تصنيف مُنظِّري الأدب للأجناس الأدبية على أجناس طويلة، أو غير وجيزة، وأخرى قصيرة أو وجيزة.

فأما غير الوجيزة فتشمل:

1. الملحمة Epic التي تعد من أقدم الأجناس الأدبية الطويلة ويغلب عليها الشعر.
2. المسرحية Drama وربما كانت المسرحية اليونانية أقدمها، وكانت تكتب شعراً حتى عهد قريب، ولم تُنتَج نثراً إلا في العصر الحديث.
3. والرواية The Novel التي تعد من أقدم الأجناس النثرية ويرد بعضهم نشأتَها إلى العصر الروماني (*الجحش الذهبي* – لأبوليوس لوشيوس)، في حين يرد آخرون هذه النشأة إلى ما قبل ذلك - إلى الشرقيين.
4. والقصيدة Ode (المدحية بصورة خاصة)، والغالب عليها الطول حتى في الآداب الأوربية.
5. والنوفيلا The Novella(أو الرواية القصيرة) والتي تقع عادة بين عشرين صفحة ومئة صفحة، فتنتمي عندما تكون قصيرة إلى القصة القصيرة الطويلة، وعندما تطول إلى الرواية القصيرة.

ويقع كذلك على أجناس قصيرة أو وجيزة من مثل:

1. القصة القصيرة وهي من أحدث الأجناس الأدبية القصيرة/أو الوجيزة/ عهداً، إذ تعود نشأتها إلى أواخر القرن

الثامن عشر، خاصة أن هذه النشأة قد تزامنت مع ظهور الصحافة، في حين يردُّها بعض الدارسين العرب إلى المقامة.

2. والقطعة وهي لا تعدو الأبيات المعدودة، وهي لذلك قديمة قدم الشعر الغنائي نفسه، والشعر الجاهلي لدى العرب.

3. والمثل وهو جنس أدبي عالمي، والغالب فيه اقتصاره على جملة واحدة، وقد يتجاوزها في بعض الأحيان، يلخص تجربة حياتية تبدو أنموذجية بالنسبة إلى شعب ما، أو مجموعة بشرية ما؛

4. الإبيغراف Epigraph، النقش على عملة، أو عبارة مُستمَدّة من أعمال أدبية وغير أدبية سابقة، يُستلهَم مغزاها في عمل أدبي لاحق، ويُصدّر بها.

5. والقصة القصيرة جداً وهي من أحدث الوافدين إلى دائرة الأجناس الأدبية الوجيزة، وهي جنس مختلَف فيه منذ نشأته في العقدين الأخيرين، إذ يرفضه بعضهم جملة وتفصيلاً؛ في حين يدافع بعضهم عنه دفاعاً مستميتاً، متأسياً، ربما، بشعر الهايكو(1) Haiku الياباني. ولا يزال بحاجة إلى محامين أكثر كفاءة من بعض منظّريه وممارِسيه.

وثمّة عوامل تكمن وراء نشأة وشيوع الأجناس الوجيزة ربما كان من أبرزها:

- طبيعة الحياة المعاصرة التي يغلب عليها السرعة.
- طبيعة الإنسان المعاصر الذي يميل إلى اختصار كل شيء محفوزاً بمجاراة إيقاع السرعة في حياته.
- استسهال الكتابة الأدبية، وبخاصة لدى الشباب الناشئين.
- الرغبة لدى بعض الكتاب في لفت الانتباه، والتميُّز، على مبدأ "خالف تعرف".

والواقع أنّه على الرغم من افتتان أجيال عديدة من كُتّاب القصة القصيرة في بلاد الشام والوطن العربي بما قدمه روّادها من إنجاز متميز متألّق في هذا الجنس الصعب من الأجناس الأدبية المستلهمة من "**الآخر**"، فإنه كان باستمرار يبدو لهذه الأجيال على أنه تحدٍ جاد لمواهبهم، يمنحهم فرصة التجاوز ويتوعدهم في آن معاً بإحباط العجز. ومصدر هذا التحدي هو تجاوز هؤلاء الروّاد المستمر لأنفسهم بحثاً عن الصوت الخاص بكل منهم الذي يخلق من إنجازه السامي معياراً يقلقل ما هو سائد ومقبول، ويحل محله، باعتزاز الصانع الأمهر وثقته بحسن صنعه.

والمعروف أنّ بعض كتّاب القصة القصيرة قد بدؤوا، في ربع القرن الأخير، بإنتاج قصص جد قصيرة، ولكنها في الوقت نفسه مترعة

بالدلالات، مفعمة بالإيحاءات، غنية بالتضمّنات التي تنطوي عليها، مما يفسح المجال واسعاً أمام قارئها للمشاركة في توليد هذه الدلالات وتلك الإيحاءات وإنتاجها وفقاً لنظام الدلالات المتماسك Coherent Signifying System الذي يتجسد في كل قصة من هذه القصص القصيرة جداً، والتي تكون كل منها درة ثمينة متألقة لطالما فتنت القارئ بما تشتمل عليه من سحر وغنى، وبما تفتح عينيه عليه من واقعه الذي حجب عنه بالمألوفية Familiarity التي تبلّد الحواس والأحاسيس والمشاعر.

وقد رأى الجيل الأحدث من كتاب القصة القصيرة في سورية بصورة خاصة في هذه القصة القصيرة جداً التي خرج بها هؤلاء الرواد على قرائهم فرصة لمواجهة التحدي، فانطلقوا، بثقة بالنفس مبالغ فيها، ينتجون قصصاً قصيرة؛ ينشرونها في مجموعات على نفقتهم الخاصة، ويناقشونها في مؤتمراتهم الخاصة بهم وبأعضاء ناديهم، الذي سعوا إلى تمييز أنفسهم من خلاله، مما عرّضهم للكثير من النقد حيناً، ولفنون من السخرية والهزء اللذين لا يليقان بعملية الإنتاج الأدبي في أي مجتمع يزعم الانتماء إلى الألف الثالثة، أحياناً أخرى.

والواقع أن القصة القصيرة جداً ليست غير **"لقطة تحمل فكرة"** تحاكي لقطة المصوِّر الخبير الذي يختار موقعه بدقة شديدة، ويؤطر صورته على نحو يقدّم فيه ما يقدّم، ليكون أمامية foreground الصورة، ويدفع إلى خلفيتها background ما يريده أن يكون أرضية تبرز أمامها الرسالة التي يود نقلها إلى قارئه بكل غنى الدلالات والإيحاءات والمعاني التي تنطوي عليها.

ذلك أن القصة القصيرة جداً هي هذه القصة/الصورة، المشحونة بطاقات تعبيرية هائلة تطلق العنان لقارئها ليشرك كاتبها في دفع آفاق دلالاتها طولاً وعرضاً، ويخلق من خلال مشاركته هذه عالماً رحباً فسيحاً من التجارب الإنسانية التي قد لا تستوقف الواحد منا، ولكنها في الوقت نفسه تستثير الكاتب ذا العين الثاقبة والرؤية النفاذة والحساسة المرهفة فيتبين ما تنطوي عليه من معان ودلالات يسعى إلى أسرها بنصه الموجز المعجز، السهل الممتع، الذي يشبه إلى حد بعيد الرُّقاقة الإلكترونية التي ينطوي فيها عالَم فسيح من المعلومات والمعرفة.

والمرحوم عادل أبو شنب، الذي امتد عطاؤه أكثر من نصف قرن: قصصاً قصيرة وروايات وبحوثاً

ودراسات، فضلاً عن نقده الصحفي وزواياه البرقية المفعمة بالظرف ودقة الملاحظة والنقد المبطن والصريح، استفزته فيما يبدو محاولات الجيل الأحدث من كتّاب ما بات يُعرف بالقصة القصيرة جداً أو بمختصرات مسعاه (ق.ق.ج)، والذي لم يتمخض، في رأي بعض نقاده، عن سمين ينفع البلاد والعباد، فأراد أن يقدم لقصاصه درساً عملياً في إنتاج القصة القصيرة جداً، فكان لنا من هذا الدرس العملي مجموعته "*المتفرّج(2)*" التي طُبعت أكثر من مرة منذ صدورها عام 2007م، والتي تستحق وقفة متأنية في معرض الحديث عن "**الأدب الوجيز**".

يبيِّن عادل أبو شنب في **تصديره** لمجموعته (ص ص 11 -13) مسوِّغاته لخوض تجربة كتابة القصة القصيرة جداً، فيذكر برمَه بالمُطوّلات مستأنساً بغيره من القرّاء، ومذكّراً قارئه بأن العصر بات عصر السرعة، وأنه بات من المستحسن ألا تستغرق القراءة فيه لأية مادة الدقائقَ المعدودة، غير أنه من ناحية أخرى يُنبِّه القارئ، وربما زملاءه من كتاب القصة القصيرة عامة، أن كتابة القصة القصيرة جداً ليست مهمة سهلة، لأنها، على اختزالها، ينبغي أن تنطوي على فكرة تُصاغ بكلمات قليلة، أي أنها إنشاء مكثّف جداً يوظف لمناقشة هذه الفكرة التي ينبغي أن تعطى حقها من الإتقان. لأن القصة القصيرة جداً ينبغي أن تكون قصة ناضجة متكاملة، وإذا ما جاءت قصيرة جداً ومختزَلة فإن ذلك لمجاراتها روح العصر - عصر السرعة.

ولينظر القارئ على سبيل المثال إلى قصة "**الشجاعة**" (1) (ص 36) التي تتناول حدثاً يومياً بسيطاً لم ينج من شهوده أي منا، وهو مشاكسة طالب كسول لمدرس في لحظة غفلة منه وما يتلوها عادة من عقوبة جماعية يعاني منها الصف كله، لأن أياً من أفراده لم يجرؤ على أن يشي بصاحب هذه المشاكسة لدوافع متنوعة تتراوح بين التضامن الأجوف مع الجماعة

وبين الخوف من ردة فعل مرتكبها. لقد استطاع عادل أبو شنب من خلال مخالفة توقعات القارئ، الذي ألف الموقف، والانعطاف بها بدفع تلميذ صغير إلى افتداء أترابه باعتراف ملفق تطغى شجاعته فيه على جبن الطالب المشاكس الذي كان أكبر الطلاب وأغلظهم، ليضع القارئ أمام المفارقة اللافتة للانتباه التي تجمع شجاعة الضعيف وجبن القوي، وتجاهل العارف ومعرفة الجهلة، وما يولّده ذلك كله من مشاعر وأحاسيس متباينة في نفوس شخصيات القصة وقرائها في آن معاً.

وأما قصة "**العشق**" (ص ص 20 - 21) فإنها تعالج فكرة الغيْرة التي تنتاب الفتاة المراهقة ابنة الثالثة عشر من قطتها التي اتخذتها صديقة أثيرة لديها، مبدِّدة الحواجز التي يصطنعها الكبار ما بين عالمي الإنسان والحيوان، حتى أنها تتناول طعامها معها. وتتناول كذلك ردة فعلها على عودة قطتها، يرافقها عاشقها بعد غيابها المفاجئ، بضربها للقطّة بشدة للمرة الأولى في حياتها، وردة فعل القِطّ العاشق الذي لم يكن يملك إزاء جبروت الفتاة الغاضبة غير المواء الغاضب والأجش، فيكتفي بأضعف الإيمان في إنكاره للمُنكر الذي أتته الفتاة، التي ذكّرتها عودةُ قطتها مع رفيقها بما ينقصها، وأيقظت في نفسها الحنين إلى "الآخر" الذي فُطِرت عليه بوصفها بشراً سوياً.

وأما قصة الانتقام (2) (ص 27) فإنها تلفت النظر إلى ظاهرة "**السلطة**" في المجتمع العربي وبخاصة في الدوائر الرسمية، حيث تهيمن الطبقيةُ الوظيفية على العلاقات الإنسانية وتفسدها بما تنطوي عليه من مظاهر النفاق والعنف الذي يتلقاه الأدنى في سُلّمها بالصبر دواءً لابد منه لتمرير سنوات الخدمة، بسبب الحاجة إلى راتب الوظيفة الذي لا يمكنه العيش دونه. غير أن ساعة الحقيقة تأتي عندما يُحال هذا الأخير على التقاعد، ومن ثمَّ يزول تأثير السلطة فيه، وينعدم نفوذ المدير لديه، فيدخل على مديره ويُوجِّه له لكمة تختزل كل ما اختزنه في نفسه من غضب وحقد تجاه مديره، الذي يرى نفسه عاجزاً أمام الآذن الذي كان يعنِّفه باستمرار في السنوات الخالية، إذ بات خارج دائرة نفوذه، ولا سبيل إلى رد لِكْمَته، وما رافقها من ضحك وقهقهة إلا بتحوّله إلى أسير للحيرة والدهشة والغضب مخافة تكرار اللكمة. فقد استعاد الآذن حريته، وقرر، ونفّذ، الانتقام لأيام ذله.

و"**الحياة**" (ص 43)، قصة قصيرة جداً أخرى تحمل الكثير من المعاني والدلالات التي يولدها في نفس القارئ مشهد المرأة وابنها، الذي حيّر الأم بسؤاله المفاجئ عن الحياة -هذا السؤال الذي لم تجد له جواباً إلا في الإشارة إلى ما فعلته الموجة العاتية بالبيت الرملي الذي أنفقت سحابة نزهتها مع ابنها في صنعه.

وكذا الشأن في قصة "**الدهشة**" (ص 105)، القصيرة جداً كذلك، وما تنطوي عليه من رغبة في بناء أسرة جديدة هي امتداد للأسرة القائمة، تنتهي بتحطيم هذه الأسرة وتفكيكها، بسبب نزوة أملتها أنانية أب غفلت عن حقوق حتى أقرب الناس إلى صاحبها - الابن الذي خرج من صلبه، والذي قرر أن يترك بيت أبيه إلى

الأبد بعد أن طرد من فسحة كانت له في قلب هذا الأب، الذي فتن بجمال من أرادها زوجة لابنه، فخطبها لنفسه، غافلاً عن رغبة رفيقه الذي سيفقده إلى الأبد.

أما قصة "**النوم**" (ص 118)، فتنطوي على مفارقة مثيرة فيها حين تجمع بين السهر والتفكير في الحبيب واستحضاره من جانب، وبين الاستسلام لسلطان النوم في حضرة الفتاة -الحلم من جانب آخر. وبمقدار ما تحمل هذه المفارقة من **الشعور بالإشفاق** على هذا الحبيب السيئ الحظ، تحمل في الوقت نفسه **خوفاً من أن يحدث للقارئ ما حدث له**، يتلوه ارتياح، أو تطهير catharsis بالمعنى الأرسطي للمصطلح، مردُّه أن الموقف كله لا يعدو كونه قصة، تخييلاً Fiction، لما يمكن أن يحدث في هذه الحياة الغريبة العجيبة.

والحقيقة أن جميع قصص مجموعة "**المتفرج**" التي تضمها المجموعة ليست غير لقطات التقطها مصوِّر خبير بالنفس الإنسانيّة وما تعيشه من حياة، تغرق في تفاصيلها وتنسى ما تنطوي عليه من معان في غاية الغنى والجمال.

إنّه الفنّ الذي لا يُحسن صنعه إلا الكاتب - المعلّم الذي أتقن فنه ليتحدى به الزمن، ويُسعد به القارئ.

هوامش:

1- الهايكو قصيدة يابانية مؤلفة من سبعة عشر مقطعاً موزعة على ثلاثة أبيات: الأول منها مؤلف من خمسة مقاطع، والثاني من سبعة مقاطع، والثالث من خمسة مقاطع، وهي شكل شعري غير مقفّى، انفصلت في القرن السابع عشر عن قصيدة أطول تُعرف بتانكا Tanka، وغدت معروفة في القرن التاسع عشر. من أمثلتها المشهورة:

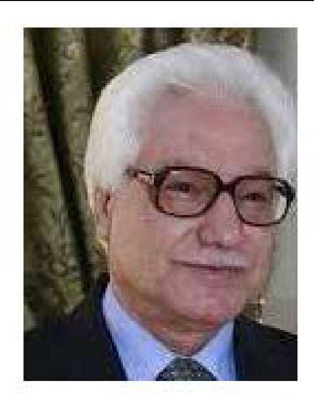
من آن لآن،

تمنح الغيوم راحة،

إلى مُحبّي القمر.

2- عادل أبو شنب، ***المتفرّج*** (الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007).

الأدب الوجيز- من السرديات إلى الومضة



د. عدنان عويّد
أديب وكاتب سوري

مدخل:

بما أنّ الرواية والقصة والفيلم والمسرحيّة والفنّ التشكيليّ بكل أنواعها وفي سياقتها العامة هي مشروع فكريّ إنسانيّ، يهدف إلى بناء وعي الإنسان وإعادة تكوينه دائما بما يخدم الإنسان ذاته وقضاياه المصيريّة، لذلك سيظل هذا المشروع مع بقيّة المشاريع الموازيّة في الفلسفة وعلم الاجتماع، يؤثر بالضرورة على عقول الناس ومسيرة حياتهم وتطلعاتهم، وسيظل أيضاً محط استعمال من قبل من ينادي بتطور الإنسان وتنميته، أو من قبل من يعمل على تخلفه وتشيئه وتدجينه... وهذا في الحقيقة ما يدفعنا للكتابة عن هذا المشروع كي نُظهر تلك الرؤى والأفكار والنظريات التي يستعملها الفنانون والأدباء والفلاسفة وعلماء الاجتماع، في أعمالهم تحت ذرائع غالباً ما تتخذ من مسألة الدفاع عن حريّة الإنسان وفردانيته وقضاياه المادية والروحيّة وسيلة أو ذريعة، لذلك تأتي قضيّة "الأدب الوجيز" ضمن رؤى هذا المشروع بالضرورة.

لقد ركز القرن العشرين في اهتماماته الفنيّة والأدبيّة على الحداثة التقدميّة - أي ما بعد الحداثة - إلى الحد الذي كادت أن تُهمل فيه الحداثة المحافظة، أي الحداثة التي بشرت بها الحركة الأنسيّة أولاً، ثم عصر التنوير بعد قيام الثورة الصناعيّة ثانياً، وظهور الطبقة البرجوازية، بوصفها طبقة حملت المشروع النهضويّ ضد استبداد الكنيسة والنبلاء والملك. وعلى هذا الأساس راح الفنانون والأدباء والنقاد الذين اشتغلوا ويشتغلون على هذه

القضايا في هذا القرن، يعلنون سخريتهم تجاه أيّة صيغة فنيّة أو أدبيّة أو فلسفيّة أخرى غير الصيغة الما بعد حداثيّة.

إن ما أطلق عليهم اسم (الفنانون الأكاديميون) على سبيل المثال لا الحصر في القرن التاسع عشر، اعتقدوا أن ما يقومون به من أعمال فنيّة سيعمل على تحسين العالم عبر عرض أعمالهم الفنيّة التي تتضمن أو تعكس تلك القيم الأخلاقيّة المحافظة والنبيلة معاً، وهذا ما تدل عليه تلك الأعمال الفنيّة الفاضلة والمبدعة التي كانت تلهم العاطفة الدينيّة وتدفعها للعمل الصالح والنبيل الذي يطمح الجميع إلى محاكاته أو التشبه به في هذه الحياة.

أما العالم الحديث الذي راح ينعكس في الأعمال الأكاديميّة المعبرة عنه، وفي حالات تقدمه المتوالي، فلم تكن هذه الأعمال في حقيقة أمرها أكثر من تجسيد للواقع الراهن وداعم له وعارض لمستقبله بطريقة لا يهمها كثيراً الحفاظ على قيمه الإيجابيّة وتنميتها. بينما نجد الفنانين والأدباء المحافظين قد رغبوا في الحفاظ على واقعهم ومؤسساته، وفضلوا التغيير التدريجيّ التقدميّ لهذا الواقع على التغير الراديكاليّ. هذا في الوقت الذي نجد فيه أيضاً أن هذه الأعمال المعاصرة (الما بعد حداثويّة) كثيرا ما كانت تُنتقد من قبل المؤسسات السياسيّة والدينيّة معا، كونها وضعت ثقتها في نطاق المنفعة الفردانيّة، هذه المنفعة التي اعتقدوا أن انطلاقتها كانت مع فلاسفة عصر التنوير في القرن الثامن عشر، وقد وصلت الآن إلى مرحلة التفسخ الاجتماعيّ بسبب قضايا كثيرة في هذا العصر، أهمها، نمو المدن، وانتشار الفساد الاجتماعيّ بسبب مفرزات الثورة الصناعيّة، وسيادة النظام الرأسماليّ المتوحش، الذي شجع على الفرديّة، وجعل من الفرد الذي أخذ يميل إلى الشر في عالم المنافسة هذا، حيواناً متوحشاً. لذلك فكل هذا، كان وراء تمجيد (روسو) مثلاً للطبيعة، وتشجيع العدد الكبير من الحداثيين ليعطوا حياة الريف صفة المثاليّة، وهذا هو ذاته أيضاً الذي دفع (توماس جفرسون) للعيش في بلده قريبا من الطبيعة، وإعلان رغبته بأن يكون اقتصاد الولايات المتحدة اقتصاداً زراعيّاً بكامله.

عند المقارنة ما بين الحداثة المحافظة والحداثة التقدميّة - أي ما بعد الحداثة - نجد أن الحداثة المحافظة بقيت مقيّدة بالأفكار القديمة الميالة إلى دعم القيم الايجابيّة في المجتمع المعاصر، بينما الحداثة

التقدميّة، أو ما بعد الحداثة، راحت تتبنى المواقف المعادية للمجتمع ومؤسساته القائمة، ثم بطريقة أو بأخرى أخذت تناضل تجاه كلّ السلطات القائمة تحت اسم الحريّة، وبذلك تكون قد أساءت لقيم البرجوازيّة الليبراليّة المحافظة عن قصد أو بدونه.

على العموم ولكي لا نظلم تيار ما بعد الحداثة برمته، نحن لا نعدم في الحقيقة بعض المواقف التنويريّة العقلانيّة ذات التوجه اليساريّ إلى حد ما المشبعة بالبعد الإنسانيّ، بمعظم أنساقه المعرفيّة وفي مقدمتها الأدب والفنّ والفلسفة وعلم الاجتماع، وذلك من خلال اهتمام أصحاب هذه المواقف التقدميّة بالقضايا السياسيّة والاجتماعيّة، أو بمجمل ما يتعلق بهموم المجتمع المعاصر وخصوصاً في هموم حلقاته الدنيا أو الفقيرة، وإلى حدّ ما في حلقاته الوسطى الراضيّة عن نفسها بصورة متزايدة. فمن خلال أعمالهم الفنيّة والأدبيّة راحوا يبثون هموم القوى الاجتماعيّة الفقيرة في المجتمع المعاصر بصورة مباشرة أو غير مباشرة، مدركين ضرورة عنونتها والعمل على تصحيحها، مثل، معاناة الفلاحين، واستغلال الفقراء، والبغاء...إلخ. إضافة إلى ذلك، لقد راح هذا الفصيل الما بعد حداثيّ التقدميّ وبصورة متطرفة من خلال أفكار التنوير الداعيّة للحريّة والمساواة، يعمل على تثقيف العامة بغية مواجهة القوى الاجتماعيّة المحافظة صونا للحياة وخلق مكان أفضل فيه لعيش الإنسان. وهذا الموقف المتّخذ هنا من قبل هذا الفصيل التقدميّ، وأمام موقف الحداثيين المحافظين الذين تمسكوا بالماضي والتقليد معاً، فان الفصيل التقدمي هذا رفض التقليد عن قصد. ولكن بالرغم من أن الحاضر في خط حركته وتطوره الحتميّ والإراديّ يكون في سياقه العام أكثر حداثةً، إلا أن التقليد يستمر في حضوره ممتدّداً في نسيج الحاضر.

إنّ رفض الماضي أصبح أمراً ضرورياً بالنسبة لفنانيّ وأدباء وفلاسفة ما بعد الحداثة، وبخاصة مع قدوم الحرب الكونيّة الأولى التي عنت بالنسبة لهم الفشل الذريع للتقليد وقيمه، ثم أن الكوارث التي ولدها التصنيع والتي تجلت في نتائج هذه الحرب، بينت بصورة ما أنّ تلك الثقة العظيمة التي منحت للعلم والتقدم التكنولوجيّ من حيث قدرتهما على خلق عالم أفضل، أثبتت فشلها بصورة واضحة، مثلما بينت أيضاً أنّ بروز المدارس الما بعد حداثويّة، كالسرياليّة والرمزيّة والوجوديّة والعبثيّة والتفكيكيّة وغيرها في الفن والأدب والفلسفة، هي علامات بارزة على انبثاق

ما سميّ بـ (ما بعد الحداثة) من البنيّة الذهنيّة والعقليّة للفنان أو الأديب أو الفيلسوف أو عالم الاجتماع.

دعونا نعمل هنا على توصيف (ما بعد الحداثة) لنقول: إنّ اعتقاد طلائع الاتجاه الحداثيّ التقدميّ والليبراليّ منذ القرن الثامن عشر بشعارات الحريّة والمساواة، غالباً ما تجلى في الفن والأدب والفلسفة بصورة واضحة لا تقبل الدحض، فهذا الاتجاه الذي أصبحت الحريّة في أبعادها الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والثقافية أحد مواضيعه المهمّة، مثلما تجلت الحريّة أيضاً بوصفها أسلوباً فنياً تمثل في اختيار نوع ومضمون العمل الفنيّ والأدبيّ، وذلك كله جاء تعبيراً عن ممارسة حقوق الفنان والأديب الذي آمن بتيار ما بعد الحداثة، وعمل على لفت نظر الآخرين تجاهها.

في مرحلة متقدمة من القرن العشرين، أصبحت ممارسة الحريّة الفنيّة والأدبيّة والفكريّة عموماً، متطرفة بالنسبة لمتبني هذا التيار الفكريّ أو المشتغلين عليه، فالفنانون والأدباء أخذوا يبحثون هنا عن الحريّة في صيغتها المتطرفة، ليس في مجال القواعد والقوانين الأكاديميّة للفن والأدب فحسب، بل وفي نطاق حاجات الشعب أيضاً، فمسألة التطرف المبكرة في الدعوة للحريّة بالنسبة لهم كانت وراء الفكرة التي راحت تقول: إنّ الفنّ أو الأدب الذي سينتج من اليوم، لم يعد في حقيقته من أجل الشعب، بل هو من أجل الفنّ. أي الفنّ والأدب المجردين من صلتهما العضويّة بالمجتمع وقضاياه المصيريّة.

مع ملاحظة مشهد معطيات ما بعد الحداثة في الأدب والفنّ والفلسفة، يأتي شعار (الفنّ من أجل الفن)، وكذلك الأدب برأي من ضمنه على عدّه نوعاً من أنواع الابداع الفني الذي يمثّل أساس الدعوة للتحرّر من أيّ قيود تحدُّ من حريّة الإنسان وفردانيّته. ففي الوقت الذي نجد فيه ممارسة شعار الفن للفنّ تعبيراً عن الحريّة، نجده في أبعاده غير المعلنة ليس أكثر من (خدعة)، و(إهانة) مدروسة تجاه إحساس أو وعي البرجوازيّ في مرحلته الليبراليّة التقدميّة او الكلاسيكيّة، التي أراد فيها الفن والأدب أن يحملا معانٍ وأهدافاً وقيماً تساعد على تنوير وتعليم الأخلاق، (فلاسفة وأدباء وفنانيّ عصر التنوير أنموذجاً). وهذا لم يعد محققا في هذه الأعمال الفنيّة الما بعد حداثويّة، حيث نجد الفنان الما بعد حداثيّ على سبيل المثال يقول بمرح: "قررت أن يكون غرض فنيّ ليس لتلك "الأشياء النبيلة" أي نشر قيم التعليم والتثقيف والتربية.

وفي مقال للكاتب (Oscar Wilde) بعنوان: (The Soul of Man Under Socialis) نشر عام 1891 جاء فيه: (إنّ العمل الفنيّ هو النتيجة للمزاجيّة الفريدة، فجماله يأتي من حقيقة ما يكون عليه الكاتب أو الفنان، وهو في حقيقة أمره لا يملك شيئاً في عمله لما يريد الآخرون تحقيقه. إن الفنان في اللحظة التي يأخذ فيها إشارة أو ملاحظة ما يريده الآخرون ويجرب تحقيقه في أعماله لا يعود فنّاناً، ويتحول إلى لعبة، أو حرفيّ هزليّ، أو ربما تاجر شريف أو غير شريف، وفي نهاية المطاف، هو لن يملك أكثر من الادعاء بأنه فنانا فحسب.). (راجع دراستنا الفن من أجل الفنّ المشار إليها نهاية الدراسة).

على أية حال، إنّ شعار الفن للفن، أو الأدب للأدب المعبر عن طموحات تيار ما بعد الحداثة، ويأتي "الأدب الوجيز" أنموذجاً تطبيقيّاً لهذا الشعار، ولتوجهات تيار ما بعد الحداثة في نسقه السلبيّ معاً، وهو (خديعة أو وهم) كما أشرنا في موقع سابق، تمخضت عنه نتائج عكسيّة.

إنّ "الأدب الوجيز" بوصفه نسقاً أدبياً ما بعد حداثويّ، يشتغل على تحطيم السرديات الكبرى في الملاحم الشعريّة أو الروايات. وهذا التحطيم سينال بالضرورة الكثير من التكنيك الفنيّ في السرد وما يتطلبه العمل الأدبيّ من زمان ومكان وشخصيات وحوادث وتناقضات وآلام وأفراح المجتمع، وكل ما يتعلق بأهداف الأدب بوصفها وسيلة مهمّة لتغيير الفرد والمجتمع.

إنّ "الأدب الوجيز" يركز على الفكرة الومضة التي تشير إلى قضيّة ما من القضايا الماديّة أو الروحيّة، معزولة عن محيطها الاجتماعيّ والتاريخيّ.. لذلك هي أقرب - أي الفكرة - إلى موقف ذاتيّ للكاتب يعتمد على الحدسيّة والإدراك السطحيّ البعيد عن عمق أو جوهر الفكرة أو الظاهرة المطروحة، من حيث تكونها وأسباب ظهورها وأهدافها. أي بعيداً عن سيرورتها وصيرورتها التاريخيتين.

إنّ الأدب الوجيز في نهاية المطاف هو أدب يدخل في مضمار نظريات ورؤى ما بعد الحداثة، التي حطمت فكرة الدولة والدين والأخلاق والتاريخ وكل القيم النبيلة التي تهدف لبناء الإنسان.. أي بتعبير آخر، هي نظريات تشتغل على نطاق التفكيك وموت القيم النبيلة. وما نظريّة الأدب الوجيز في جوهرها إلا تجل من تجليات ما بعد الحداثة، فهدفها تفكيك النص الأدبيّ واقصاء الكثير من مكوناته الفنيّة وحتى الفكريّة الملتزمة بقضايا الناس

ومشاكلهم الحياتيّة، لتدفع بالفكرة ذاتها إلى مجال المواقف الذهنيّة، وليس إلى المواقف العقلانيّة النقديّة التي تهتم بالإنسان وقيمه النبيلة. وبالتالي هي تساهم في تحطيم الأدب وأسسه وكل جمالياته وتكنيكه السرديّ وشخوصه ولغته وأفكاره العقلانيّة.

إنّ البرجوازي نفسه الذي له ذوقه وأفكاره الحداثيّة التي مثلها فلاسفة عصر التنوير، راح عبر شعار الفن للفن ذاته، يواجه بسرعة انحراف الفن والأدب عن مسارهما وتحولهما إلى وسيلة تعزز إيقاف أو إبطال مفعول المؤثرات الحقيقيّة للفن والأدب تجاه كل ما هو ضار أو مفيد في المجتمع، أي تحويله إلى فن أو أدب مجردين، وهذا ما راق له بعد أن تحوّل إلى رأسماليّ متوحش يهمه الربح، والربح فقط، تحت مظلة النظام العالميّ الجديد.

في نهاية القرن التاسع عشر، وجدت الإرهاصات الأوليّة للنقد الفني بعمومه من قبل نقاد ومؤرخي الفنّ والأدب، حيث كانت هذه الارهاصات النقديّة ذات مفاهيمَ شكلانيّة، مُبعدة بصورة فعالة مسألة (المعنى أو القصد) عن مكانتها أو اعتباراتها النقديّة، لذلك راح الفن والأدب يناقشان قضاياهما انطلاقا من هذه الفترة – نهاية القرن التاسع عشر وصاعدا – في نطاق مفاهيمَ أنموذجيةٍ آخذين بعين الاعتبار اللون، الخط، الشكل، الفراغ، التركيب، موت المؤلف، القطع مع الماضي، تحطيم فكرة الزمان والمكان، تحطيم السرديات والتركيز على الومضات الفكريّة المشبعة بالذاتية.. الخ آملاً هذا الفنان أو الأديب، وتحت أي اعتبار اجتماعيّ، أو سياسيّ، أو بيانات تقدميّة معلنة .. الخ، أن ينجز عمله الفنيّ أو الأدبيّ. ففي مثل هذا المقاربة الفنيّة أو الأدبيّة، تجد الفنانين والأدباء في الحقيقة، الهواة منهم، وإلى حد ما بعض المحترفين أيضاً، مع تحقيق حرفيتهم واستقراهم الفنيّ، راحوا يفقدون أهداف الحداثة الحقيقيّة في صيغتها الليبرالية الممثلة لعصر التنوير، شاؤا أم أبوا، ليستغرقوا في الأسلوب الشكليّ من التفكير الفنيّ أو الأدبيّ. ودفاعاً عن هذا الموقف الفنيّ أو الأدبيّ، أخذ الجدل يدور حول، أنّ هذا الأسلوب المتبع هنا، يعبر تماما عن وظيفة الفن أو الأدب، وهذه الوظيفة تقوم على تعزيز وحفظ قيم وأحاسيس الحياة الإنسانيّة المتمدنة، ومحاولة البقاء بعيداً عن التأثيرات المؤذية بصورة عامة، وإلى أقصى حد ممكن الثقافة التكنولوجيّة في بعدها اللاإنسانيّ.

أخيراً نقول في هذا الاتجاه: لقد ظهرت هناك فكرة أنّ الفن أو الأدب الحديثين مورسا كليّاً داخل محيط صيغيٍّ مغلقٍ، ثمّ راحا ينفصلان بالضرورة عن محيطهما الاجتماعيّ كي لا يتلوّثا بالعالم الخارجيّ. لقد لمس الكثير من كتاب وأدباء ونقاد ما بعد الحداثة "أن الحداثة قد أنجزت استقلالها الذاتي في مرجعيتها، الأمر الذي جعل الأعمال الفنيّة والأدبيّة تبدو وكأنها ظاهرة معزولة تماماً وفي شيء من النقاء الفكريّ المجرد عن الواقع، أي أنّه لم يعد الفن والأدب يحكمان من قبل دوافع إنسانيّة، بل أخذا يحكمان في الواقع من قبل قوانين غامضة كليّاً وبأساليب متطورة. وبتعبير آخر يمكن القول أيضا في هذا الاتجاه: إنّ الفنّ والأدب قد انفصلا عن الزمن الماديّ وعن كل ما يتعلق بالأحداث العاديّة للناس العاديين.

إنّ الاستقلال الذاتيّ لطبيعة الفن والأدب، يعني الإجابة الصحيّحة عن تلك الأسئلة المطروحة حول مفاهيمها. فتاريخ ما بعد الحداثة وفق هذا التصور، بني فقط للتأثير في نفسه، وتكون مرجعيته من ذاته كليّاً.

إنّ مؤرخي الفن والأدب التقليديين ونقادهما رغبوا بتزايد اقتراب الفنانين الآخرين من فن وأدب ما بعد الحداثة، مثلما رغبوا أيضاً بذاك النوع من الحديث الذي أخذ يدور حول الفترات التي راحت تتزايد فيها قيمة الوهم، عن إمكانيّة أنّ تاريخ كتابة الفن والأدب يمكن أن تتم وفقا لخط عظيم واحد من الترابط المنهجيّ المنظم، بالرغم من إيمانهم بأنّ التنظيم أو النظام يسمح للمرء أن يربط الفنّ والأدب المفضلين في الفترة المعيوشة بفنّ وأدب الماضي الأصيل، وذلك من خلال إمكانيات استعادة الملاحظات المنطقيّة للتقدم في الزمن الماضي، ولكن هذه الإمكانيات على ما يُعتقد، هي رأي غير مهم هنا، وأريد تسويقها في مفاهيم على ما يبدو أنها ذات ميول تاريخيّة عاطفيّة، لم تصمد أمام حتمية التطور، وخاصة في حقل النظام العالمي الجديد الذي فرضته طبيعة الرأسماليّة بعد أن أصبحت متوحشة، وتجاوزت هي ذاتها قيمها الليبراليّة التنويريّة العقلانيّة مع بداية صعودها.

أما بالنسبة لجهة المؤسسين المحافظين، فقد فقدوا قدراتهم على الصمود حقيقة، أمام التيار الشكلانيّ بوصفه أداة أو موقفاً منهجياً فعالاً جداً في توجيه الفن والأدب المنفلتين من عقالهما، والمشوشين إلى حد كبير. فالعديد من التيارات الفنيّة والأدبيّة والفلسفيّة وعلم الاجتماع، راحت تّفرخ في النصف الأول من القرن العشرين، الأمر الذي حال ما بين رغبات المؤسسين

المحافظين، والسيل الجارف لتيار ما بعد الحداثة بكل أنساقه المعرفيّة، التي راح كتابها وفلاسفتها وأدباؤها وفنانوها يشتغلون يداً بيد مع سوق الفن والأدب والفكر الذي كان مهتما فقط بالنقود وليس بالمعنى. هذا السوق الذي استوعب وبحيويّة كل المحاولات التخريبيّة والهدامة، أو كل ما هو ثائر على الطبيعة والمجتمع وقيمه الإنسانيّة.

نعم.. إنّ تحييد الفنّ والأدب في عالم ما بعد الحداثة، ذاته قد نال مسألة تنظيم الأعمال الفنيّة والأدبيّة التي كانت تستعمل من خلال العمل الإبداعيّ لتاريخ الفن أو الأدب، فهذه اللوحة قد أصبحت وإلى حد كبير مجردة أيضاً من أي معنى حقيقيّ أو أصيل بالنسبة للعمل الفنيّ أو الأدبيّ. فكل ذلك، كان يؤكد وبصورة لا تقبل الشك، بأن الصيغة الجماليّة الشكلانيّة تريد امتلاك الأولويّة في تقرير وظيفة الفن والأدب، بدلاً من التركيز على مضمون العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة للمحيط الاجتماعيّ التي يوجد فيه الفنان أو الأديب، ومحاولة تغيير هذا المضمون نحو رقيّ الإنسان وتقدمه.

على العموم، بالنسبة للفن والأدب لكي يكونا وسيلةً فاعلةً من أجل تطوير المجتمع، فهما يحتاجان إلى أن يكونا قابلين للفهم من قبل جمهور المهتمين من الناس قدر الإمكان، ولكون الفن والأدب لم تكن أهميتهما تكمن في كونهما مجرد صورة أو كلمة أو فكرة مجردة خارج السياقات التاريخيّة، بل إنّ أهميتهما الحقيقيّة والصادقة تكمن وراء هذه الصورة أو الكلمة أو الفكرة المشبعة بالقيم الإنسانيّة، داخل الحقل التاريخي لنشاط الناس الماديّ والروحيّ معاً. فالفن والأدب ليسا صيغةً واحدةً من جهة، والصيغة الواحدة ذاتها قابلة لأن تعطي دلالات عدة من جهة ثانية، ولكن هناك شيئاً واحداً يدعى (فناً أو أدباً)، وهو عنصر مشترك مع الكل، ومهما يكن هذا الشيء الفنيّ أو الأدبيّ، فهو شيء كونيٌّ، يشبه الحقيقة العلميّة في الفهم التنويريّ، والفن والأدب بعمومهما قد امتلكا هذه الشيء أو هذه السمة بكل وضوح.

ملاك القول: إنّ أول خطوة كانت باتجاه طريق التجريد ابتدأت مع العمل على إبعاد كل العناصر التي تساعد على إخفاء أو إبعاد الأهداف المميزة للعمل الفنيّ أو الأدبيّ التي تميل إلى تحقيق وظائفهما الاجتماعيّة. هذا وقد كان الفن والأدب في المدرسة التجريديّة أو السورياليّ أو الرمزيّة أو البنيويّة أو التفكيكيّة أو التعبيريّة أو الوجوديّة

وغيرها، ويأتي "الأدب الوجيز" بالنسبة لبعضهم ممرا أيضاً لتحقيق أهداف أخرى تتعلق بالجانب الروحيّ أكثر من الجانب الماديّ، وباعتقادي أنّ دعاة الأدبي الوجيز اليوم هم يريدون بعلمهم أو بدونه، على أن يكون الأدب الوجيز مصدر إلهام روحي آخر أمام ضياعات الإنسان في وجوده الاجتماعيّ، أي ضياعه في عالم إنتاجه لخيراته الماديّة والروحيّة.

إنّ التجريديّة وكل مدارس ما بعد الحداثة الفنيّة والأدبيّة والفلسفيّة وغيرها، تعمل على استعمال نوع من التخطيط البعيد عن العالم الماديّ، عالم الإنسان في علاقاته اليوميّة المباشرة، لقد امتلكت مدارس ما بعد الحداثة إمكانياتٍ كبيرةً في الإيحاء، أو الوصف أو الإيماء المجرد إلى عالم الروح.

المراجع:

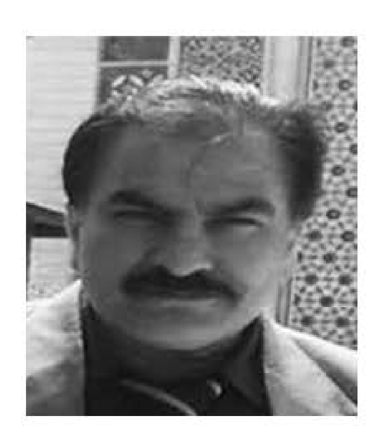
إن هذه الدراسة قامت على مرجعين أساسيين هما:

1 - (الفن من أجل الفن – قراءة في المفهوم.) وهي دراسة قمت بترجمتها للكاتب - Art for Art's Sake- Christopher L. C. E Witcombe witcombe.sbc.edu/modernism/roots.html، وقد نُشرت في العديد من المواقع الالكترونيّة العربيّة يمكن الرجوع إليها.

2 - كتبنا قضايا التنوير – إصدار دار التكوين – دمشق – 2010. راجع الدراسات المتعلقة بالحداثة وما بعد الحداثة.

الأدب الوجيز في الإعلام

تجربتي في الأدب الوجيز عبر الإعلام



أ. عماد نداف

مقرر جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب

فنون الكتابة في الأدب الوجيز في منطقتنا والعالم، ليست ظاهرة حديثة، فقد عرف الأدب العالمي ازدهار هذا النوع من الكتابة في الشعر والقصة عبر مراحل كثيرة، وبالتالي فإن تاريخ هذا الأدب العميق والغزير في شواهده ومعطياته، لا يمنع من أن ينكفئ ويتراجع أحياناً، ثم يعود ويظهر في مراحل أخرى.

وهذا ما شهدته التجربة السورية، التي شهدت في نهايات القرن الماضي زخماً كبيراً ينبغي الوقوف عنده، نظراً لمشاركة قطاع واسع من الأدباء والشعراء في تلك الظاهرة التي تتسع يوماً بعد يوم.

ونظراً لأهميتها ومشاركتي الفعالة فيها، ينبغي أن أكتب عنها، وفق مؤشرات أهمها المساهمة في عودتها إلى الساحة الأدبيّة. وتعود التجربة إلى تسعينيات القرن الماضي، وكان يمكن أن تمر مرور الكرام، لولا أننا (بوصفنا مجموعة) أخذنا بالتجربة إلى نهاياتها، فانتشرت انتشار النار في الهشيم، وكسرت حاجز الخجل لتقفز إلى فجاجة المنابر، وحدثت خلال ذلك كوارث كثيرة في تجارب غير ناضجة في القص واللغة، وكشفت أحياناً رعونة بعض الكتاب وأنانيتهم، فارتفعت حدة النقد، ونشرت

المقالات وكذلك صدرت كتب عدة، فأفاد ذلك التجربة وجعلها في دائرة الحوار والنشاط الثقافي اليومي.

ففي الصحافة والتلفزيون تجد نفسك أمام هاجس يومي يتعلق بالاستهلاك الكبير للمادة الصحفية بدءا من الخبر وصولاً إلى المادة الثقافية، وتعدُّ هذه الحالة هماً يوميا يرافق الإعلام اليومي، وثمة خوف ينشأ عند محرري الصحافة والمسؤولين عن إصدارها من أن يؤدي هذا الاستهلاك الكبير إلى تراجع في النوعية، ولذلك وجدتُ نفسي بوصفي صحفيّاً وكاتبَ قصة مضطراً إلى الاستجابة لرغبات الكتابة الأدبية عندي، فأدخلت النصّ الأدبيّ في البرنامج التلفزيوني، وكان نصاً قصيراً سواء من نوعي الومضة الشعرية أو القصة القصيرة جدا، وقد قال الشاعر اللبناني "أمين الذيب"، عن هذا النص، بعد أكثر من ربع قرن على تجربتنا إنه "الكلام القليل و المعنى الكثير"، وقال عنه الشاعر اللبناني "مكرم غصوب" "هو أن تقول أكثر من الكثير، بأقل من القليل"، وكان هذا تحدياً، لكنه نجح في التجربة الإعلامية التي اشتغلتُ عليها.

قبل ظهور البث الفضائي، كانت (القناة الثانية) في التلفزيون العربي السوري اكتسبت شعبية كبيرة نتيجة لبرامجها الرشيقة والجديدة، ومن بينها برنامجي (آخر المشوار) الذي يبث في آخر الليل، ويعتمد في هويته على ثلاثة عناصر رئيسية : (العبارة، الأغنية، المشهد)، وهي معادلة مهنية في لغة الصورة، تحتاج إلى تجديد ورشاقة، هي صعبة وسهلة في لغة الإعلام المرئي، فإما أن تتحدر وتصبح مجرد لقطات موصولة بأغنيات وبعض الحكم، وإما أن يبني عليها المعد التلفزيوني نمطاً جديداً يثير الانتباه!

على هذا الأساس، تجرأت وأضفت فقرة جديدة إلى فقرات البرنامج اليومي، هي القصة القصيرة جداً، والومضة، فإذا بها فقرة سحرية تحولت إلى وجبة يومية نجحت المذيعة في تقديمها، ونجح المخرج في التوليف عليها، فلاقت رواجاً ملحوظاً، وأغنت البرنامج اليومي المذكور الذي نافس برنامج غدا نلتقي على القناة الأولى.

وعندما احتفلنا في الحلقة الألف من حلقات برنامج آخر المشوار، نشرت بعض النصوص في مجموعة يمكن تسميتها القصة القصيرة جدا، وكان عنوان المجموعة: (خجل الكستناء). وأثبتت التجربة نجاحها حتى على صعيد النشر.

أذكر أن القصة الأولى حملت عنوان (النورس العاشق)، وكان نصها

سلساً، وصل إلى المشاهدين بسرعة، وتقول القصة :

" مرة غرق النورس في البحر، كان البحر عميقاً مثل المجهول، فتجمّعت النوارسُ تسأل عنه :

ـ ألا يعرف الطيران ؟

ـ ما الذي رماه في البحر؟

وسمعوا البحر يضحك ويضحك. ينظر إلى طيور النورس ويضحك. كان يعرف أن العاشق كثيراً ما يرمي نفسه من أجل الحبيب في أعماق البحر، فهل رمى نفسه في البحر من أجل أنثاه التي يحبها؟

وفجأة خرج النورس من لجة الموج. شاهدته النوارسُ يعلو ويعلو، ثم يهبط مسرعاً نحو أنثاه ويقدم لها صدفة من أعماق البحر"(1)

وتتالت القصص، ومنها قصة (خجل)، ونقرأ فيها :

خرج عصفور فرح وجميل من عشه. تأمل الطبيعة البيضاء من حوله. ثم قال للثلج : أيها الثلج لقد عطشت !

فذاب الثلج خجلا "(2)

وفي قصة حب نقرأ :

كانت تكتب الرسالة بالحبر الأحمر، وكانت تضع الرسالة في ظرف ملون، وكانت تعطر الرسالة قبل إلصاقها، ولكنها، وعندما تنتهي من كل هذا، كانت تخفي الرسالة في صدرها، ولا ترسلها إليه أبدا(3).

وكانت القصص القصيرة جدا تنشر يومياً في البرنامج، وإن كان بعضها يعاد بين فترة وأخرى، لأنّه من الصعب كتابة قصة كل يوم، وكانت القصة تتآلف مع الأغنية التالية، أو المشهد الدرامي، وكان إلقاء المذيعات وتنافسهن على أجمل طريقة في الإلقاء يساهم في هذا النجاح.

بعد الحلقة الألف، ومع المرحلة الثانية من البرنامج، كان عليّ أن أدفع البرنامج خطوة إلى الأمام، فأعلنت أن بإمكان أي مشاهد المشاركة فيه من خلال نص قصير جدا، نقوم نحن بالبناء عليه. وتوافدت الرسائل، وقدم لي بعض الأصدقاء في ذلك الوقت نماذج من قصص تليق بالفكرة، وكانت خطوة لافتة أسعدتهم وأسعدتني معا، وجعلت البرنامج أكثر تفاعلا وحيوية.

وفي مرحلة تالية، نقلت البرنامج إلى المركز الثقافي، فجاءت المذيعة (الزميلة بيرادو كريكوريان)، وقرأت نصوص القصص التي بثت في آخر المشوار على الحضور، وكانت تقليداً جديداً.

جاءتني الفكرة التالية، وهي تفعيل النشاط الثقافي من خلال الإعلام، وكان طرحي بمثابة رهان،

بأن مثل هذا النوع من النشاط يحرك النقد ويثير اهتماماً بفن ذابل كتب فيه كتاب كبار ولم يعد نشطاً.

وقتها، كان الدكتور حسن حميد، وهو كاتب بارع وشهير قد تولى مهمة المقرر في جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب، فقدم لنا شاباً في مقبل العمر اسمه أحمد جاسم الحسين يدرس في جامعة دمشق، على أن يقوم هذا الشاب بحضور الجمعية وتغطية أخبارها لصحيفة البعث.

وعندما تعمقت العلاقة معه أخبرني أنّه يعمل على تقديم رسالته الجامعية (الماجستير) حول تجربتي القصصية، فرحبت مع أنني أخبرته أن تجربتي لاتستحق هذه المهمة، وبتعاون صادق أعطيته كل ما لدي من كتب تتعلق بالقصة القصيرة والنقد المكتب حولها، إلى الدرجة التي وصلت الكتب التي استعارها من مكتبتي نحو خمسين كتاباً.

وقد أسس هذا التعاون إلى انطلاقة فعالة للمشروع الذي كنت أفكر فيه، فقد اتفقت مع أحمد جاسم الحسين والدكتورة مية الرحبي على تكوين جمعية أصدقاء القصة القصيرة جداً، وتكفلت أنا بتأمين التغطية الكاملة في الإعلام، وبالفعل ذهبت إلى الصحفي الصديق خالد مجر وكان كاتب الصفحة الأخيرة في الثورة وطلبت منه مساعدتنا، وكذلك طلبت من الصحفي أنس الأزرق أن يفعل ذلك في التلفزيون، فاكتملت الدائرة، ونجحت الفكرة، وقمنا بتقديم عشرات الأمسيات في المناطق السورية، ووصلنا إلى البوكمال في واحدة من أمسياتنا، ورافقنا فيها والد الدكتورة الرحبي، وهو دبلوماسي عريق منذ خمسينيات القرن الماضي (توفي بعد سنوات).

وتوالت المجموعات القصصية، فأصدرت أنا مجموعة (جرائم شتوية) عن دار الكنوز الادبية تحت عنوان لافت هو : قصص 2000، نسبة إلى العام الذي نشرت المجموعة فيه ثم مجموعة (مظاهرات غير مرخصة)، وأصدر أحمد جاسم مجموعات صهيل الذكريات 1995، وهمهمات ذاكرة 1996، ثم جاء كتابه : (دمشق القصة القصيرة جدا) عام 1997، ومجموعة (ومضات) عام 1999، وكذلك فعلت الدكتورة مية التي كانت قد أصدرت روايتها (فرات) وبعض الكتب العلمية.

وصل الأمر إلى أنَّ أحد مشاهدي آخر المشوار، الذي نشر قصصه في البرنامج، أصدر مجموعة بعد أشهر عدة من شروعه في النشر في آخر المشوار.

انضم إلينا كثيرون في الخطوات الأولى، وأول المنضمين كان الدكتور يوسف حطيني، والكاتبة وصال سمير، والكاتبة جمانة طه، والمهندس أيمن الحسن، والمهندس أحمد جميل حسن، وأقمنا أمسية مشتركة مع الكتاب المهندسين في مبنى المهندس العربي إلى أن تمكنا من إطلاق الملتقى الأول للقصة القصيرة في سورية وكان من أبرز المشاركين الدكتورة لبانة مشوح وزيرة الثقافة الحالية والدكتورة شهلا العجيلي والكاتب الكبير وليد معماري، واحتشدت فيه عشرات الأسماء من كل المحافظات السورية.

وفي ذلك الملتقى اختلفت مع أحمد جاسم الذي كان قد أصدر كتابه عن القصة القصيرة جداً، ونال شهادة الدكتوراه نتيجة إساءته على المنبر للكاتب زكريا تامر عندما طرحتُ فكرة دعوته للملتقى، وكان في سورية، فانكفأتُ عن النشاط، فتصدر هو العملية.

استمرت الملتقيات تحت عنوان القصة القصيرة جداً، وامتدت إلى أكثر من بلد عربي، بل إن روابط كثيرة نشأت فيما بعد، وكان لها أثر كبير في استمرار الكتابة في هذا الفنّ.

شقّ الدكتور يوسف حطيني طريقه بدأب، فنشر كتابه النقدي (القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق) ومجموعته (ذماء)

وعندما غادر سورية إلى الإمارات العربية المتحدة نشر دراسة نقدية عن تجربتي في القصة القصيرة جدا من خلال مجموعة "جرائم شتوية"، قال فيها إن عماد نداف ينجح في بعض قصصه القصيرة جداً، اعتماداً على النظام اللغوي السردي السريع الذي تتيحه الجملة الفعلية، في تكثيف الحدث إلى أقصاه، حيث تصب كل الدفقات الحدثية الصغرى، في الوحدة التي تعدّ ركناً لازماً لهذا النوع من النثر الحكائي. ويقول: "ويفيد القاص من المفارقة في جميع نصوصه الناجحة التي تستحق الانتماء إلى هذا النوع الأدبي، على ألاّ يفهم من المفارقة أنها مجرد ثنائية ضدّية بين حالتين، أو طرفة يضحك القارئ لها أو عليها، وتمكن الإشارة هنا إلى قصة "بيت الجدّة" التي تنوس بين الماضي ورموزه العديدة كالفوانيس والقش الملون والسجاد من جهة، والحاضر وجدران الإسمنت والتلفزيون الملون والهاتف الذي لا يرن من جهة أخرى:

" بيت جدتي جميل جداً!

في غرفة الجلوس ساعة منبه كبيرة، وفي السقف فوانيس نحاسية...

على الجدار لوحة من القش الملون وسجادة صلاة نقشت عليها الكعبة الشريفة.. وعلى الجدار الثاني علقت صورة جدي الكبيرة، وهو ينظر إلى

الأفق بعزة وكرامة لأنه شارك في طرد المستعمرين..

هناك صندوق مزخرف بالصدف.. هناك فاز قديم وسماور شاي نحاسي.. على النوافذ شناشيل.. عند المدخل.. في السقف..

الجدار الثالث.. الرابع.. الباب.. أرض الغرفة..

يا الله.. متحف! أما غرفة بيتي.. جدران من الإسمنت، وتلفزيون ملون مربوط بدش، وهاتف لا يرن أبداً" ص39.

وإضافة إلى اللغة الشاعريّة التي تميز سرد عماد النداف، فإنّه يستعمل تقنيات أخرى لرفع سوية لغته كالإفادة من الأنسنة، إذ يستخدم الحيوانات والطيور والطبيعة والجمادات حوامل رمزية للفكرة، كالقبرة والعصفور والدبور والليل والمدينة والحجر وغيرها، ويمكن هنا أن نشير إلى قصة "الأم" التي تقول:

"بحث الحجر يوماً عن أمه.. تدحرج في كل الاتجاهات، فلم يجدها. بكى!.. ملأ الأرض بالدموع، وانزوى في حفرة صغيرة يندب حظه العاثر..

شعرت الأرض به.. حزنت عليه.. فاحتضنته!!

ومنذ ذلك اليوم، صار لكل شيء أم.. حتى الحجر!" ص27.

اتسع نشاط القصة القصيرة جدا، وعادت إلى مستقرها الطبيعي في الأدب، بعد أن أحيتها تجربة تعاطي الإعلام معها، وكان علينا تلمس بعض النتائج التي وصلنا إليها بعد سنوات من نشاط متتابع ودؤوب :

أول تلك النتائج، هي أنّ القصة القصيرة جداً أحد الفنون القادرة على تقديم نفسها منافسا للقصة القصيرة والرواية.

أما النتيجة الثانية، فهي أن عصر (الوجبات السريعة) يحتاج إلى هذا النوع من الكتابة، لكن شروط الكتابة هنا أصعب بكثير من شروط السرد العادية، لأن التكثيف يحتاج إلى بلاغة وتجربة واسعة في الكتابة، ناهيك عن الموهبة.

وجاءت النتيجة الثالثة وهي التي بنيت عليها، وهو أن بالإمكان إثارة حراك ثقافي عبر استعمال الإعلام المنتج الثقافي، فغصت المنابر بالقصص القصيرة جدا، وغصت دور النشر بهذا النوع من الكتابة.

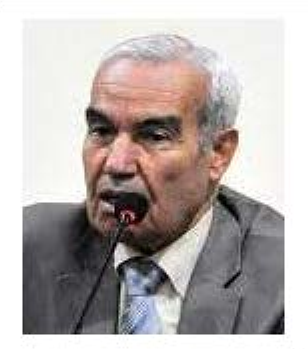
الحواشي

(1) نشرت في مجموعة خجل الكستناء ـ ص 41

(2) المرجع السابق ـ ص17

(3) المرجع السايق ـ ص19

الأدب الوجيز... ماله وما عليه



د. عيسى الشماس
أديب وكاتب سوري

ثمّة كتب كثيرة معروفة لمؤلفين معروفين، وكتّاب بارزين، تحت عنوان "الوجيز أو المختصر في.."، منها: الوجيز في الطب، الوجيز في الفلسفة، الوجيز في علوم الفلك.. وغيرها. والإيجاز عمل مشروع ومفيد إذا ما أحسن استعماله وتوظيفه. جاء في معجم (لسان العرب) وجزَ الكلام وأوجزَه

قلّ في بلاغة؛ وأوجزَه: اختصرَه؛ والإيجاز: هو وكلام وجيز: أي خفيف مُقتصَر (لسان العرب، ج5، 427). والإيجاز هو أداء المعنى الكثير باللفظ القليل، وهو نوع من البلاغة، فقد قال النقاد: (البلاغة الإيجاز) لأنها تدلّ على فصاحة المتكلّم وتثير العقل وتحرّك الذهن. ومن أنواع الإيجاز: إيجاز قِصَر: أي ألفاظ قليلة تؤدّي معاني كثيرة من غير حذف؛ وإيجاز بالحذف: يكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعين وتدلّ على المحذوف (معهد الإمارات التعليمي).

وبذلك يتضمّن الإيجاز الاقتضاب، والاختصار، مع الحفاظ على الدقّة في التّعبير؛ أي عدمُ الإطالة التي لا فائدة منها. وهذا يعني أنّ الإيجاز يحافظ على المعاني الأساسية في الموضوع أو النصّ، وليس تلخيصاً عشوائيّاً لجمل تخلّ بالمعنى وتفقد الموضوع / النص فنيّته ومضمونه وتأثيره.

أمّا في الآونة الأخيرة، فقد كثر الحديث عمّا يسمّى "الأدب الوجيز" ويتردّد مصطلح "القصة القصيرة جداً" ويرمز لها بـ "ق. ق. ج" كما يتردّد مصطلح "الومضة الشعرية" ويرمز لها بـ "و ش"، وذلك ابتكار لنوع جديد من القصّة والشعر، يتماشى مع التطوّرات المتسارعة التي تحدث في مناحي الحياة المختلفة، ومع الاختزال والتكثيف

الذي يتطلبه العالم الرقمي، ولا سيّما أنّنا نعيش في عصر السرعة وعصر الدفق العلمي والمعرفي، بفعل انتشار وسائل التكنولوجيا الحديثة ووسائل الاتصال المختلفة.

يعود تأسيس مصطلح "الأدب الوجيز" إلى الأديب اللبناني /أمين الديب/ وقد عقدت مؤخّراً ملتقيات وندوات للبحث في طبيعة هذا "الأدب" وميزاته وصلته الأدبية بالماضي والحاضر. وأبرزها: ملتقى الأدب الوجيز - اللبناني التونسي/ الدورة الأولى 28 -30آذار 2019، ملتقى الأدب الوجيز / هوية تجاوزية جديدة / بيروت 20 -21 حزيران 2019، وندوة ملتقى الأدب الوجيز، 2021/3/2.

انطلق "ملتقى الأدب الوجيز" في تونس وبيروت، في مرحلة يعاني فيها الأدب القائم على الأشكال الوجيزة، شعراً ونثراً، أزمة واضحة المعالم، في الأدب العالمي والأدب العربي. ويشير الناقد الفرنسي /مونتاندون /إلى هذه الأزمة مركّزاً على أنّ بعض الكتّاب يجدون أنفسهم غير قادرين أو عاجزين عن الكتابة في مفهومها الشائع، فيلجأون إلى هذه الأشكال الوجيزة التي يجدون فيها مهرباً من أزمتهم وحلاً منشوداً. ونتاج هؤلاء ينعكس سلباً على هذه الكتابة الوجيزة التي تصبح معهم على مقدار من الخفة والركاكة والنقصان... وقد تكون الكتابة الوجيزة أصعب من الكتابة المتعارف عليها، فالإيجاز فنّ يفترض الكثير من الحذاقة والرهافة والدُربة. هذا فنّ الاختصار، فنّ قول الكثير عبر قول القليل"(وازن، 22 تموز، 2019). فهل نحن أمام موجة إبداعيّة أدبيّة تناقض تماماً ما يعرف عن شروط القصة ومقوّماتها وعناصرها، وعن طبيعة الشعر الأصيل وفنيته التصويرية والتعبيرية؟

وهل فعلاً أنّ هذا النموذج الأدبي الجديد يمكن أن يطلق عليه أدب، بالمعنى الحقيقي للأدب؟! وهل يمكن الحديث عن نوع أدبيّ جديد اليوم من خارج الأنواع (الأجناس) المعروفة والمتوارثة؟! هذا ما نحاول الإجابة عنه وتوضيحه في المحاور الآتية.

" **2** "

تعرّف الشاعرة اللبنانية/لارا ملاك/ القصة القصيرة جداً بأنّها: لا تخرج عن عناصر القصّ، لكنّها توجز التعبير، وتركّز على موقف كثيف من حيث الدلالة السردية، ويتطلّب هذا الموقف بروز الشخصيات التي تتبدّى ملامحها بوضوح على الرغم من قصر النصّ، وذلك بفعل الرمزية والمعنى العميق لكلّ تفصيل يخدم الفكرة، كما يكون لكلّ فعل وردّ فعل بين الشخصيات دلالته العمقية التي لا تحتاج

التفصيل والتوسيع كما هي الحال في الروايات أو القصص.

أمّا الومضة لغوياً هي اللمعة، ونفهم من اللمعة سمتين أساسيتين، هما السرعة أي الاقتضاب في المدّة الزمنية التي يحتاجها التركيب اللغوي لتأدية معناه، والضوء، فكأن الومضة ضوءٌ يتوهّج بشدّة وسرعة ويختفي بعدها تاركاً للناظر اندهاشه. والحديث هنا، عن نور فكري لماع حيث تخلق الصورة الشعرية في الذهن ضوءاً يمتدّ إلى الفكر الذي يحلّلها ويحاول إدراك تركيبها وماهيتها، وصولاً إلى العاطفة التي تتّقد وتنفعل أمام قصيدة قد لا تتجاوز الأسطر القليلة أو الكلمات المعدودة وفي هذين التعريفين اعتراف واضح بالأدب الوجيز بوصفه نوعاً أدبيّاً حديثاً، لا يمكن الاستغناء عنه، وإشادة واضحة بجناحي هذا الأدب (القصة القصيرة جدّاً، والومضة الشعرية) من خلال وصف كلّ منهما، من حيث التركيب والدلالة الفنيّة والمعنوية.

إنّ الخروج عن السّائد يقود إلى الومضة، وهي لغةً من وَمَض البرقَ، ولها تعريفات كثيرة تلتقي كلّها في الإيجاز والتكثيف، ويعرّفها النقاد بأنها قصيدة قصيرة، مكثّفة، موحية، تترك أثراً يشبه الوميض في المتلقي، وما الومضة إلّا عالم خياليّ مركّب على نحو خاص، تعتمد اللّحظة أو المشهد السريع الذي يبرق في مخيّلة الشّاعر، فيصوغه بأقلّ الكلمات المعبّرة عن الدّلالات الكثيرة، وهي وإنْ كانت تعبّر عن عصر فيه السّرعة والاختزال، إلّا أنّها لم تتخلَ عن عباءة الخيال المتوقّد والحساسيّة المرهفة والوحدة الموضوعيّة والصّورة الشّعريّة فرحات - جريدة البناء، 24 آذار 2021 والومضة ببساطة شديدة هي: المعادل الشّعريّ للمفارقة في أبهى تجلياتها الوجزيّة والتكثيفيّة، كما أنّها تمثّل السعي الحثيث إلى تكريس الإدهاش المقرون بالعمل التفكريّ، والخياليّ، والفلسفيّ، والوجوديّ، والإنسانيّ، بعيداً من التّسطيح، وبعيداً من إفساد الذائقة الشّعرية التي تنساق رويداً رويداً وراء الصراخ المنبريّ، والمجاملات الزائفة (الزّين– جريدة البناء - 10 آذار 2021).

وهذه الومضة التي تعبّر عن اللحظة الانفعاليّة المختزلة عند الشاعر تستدعي منه الذّكاء والبداهة، وفي المقابل تحتاج هذه الومضة إلى إدراك المتلقي وبصيرته لاكتشاف طبيعتها، وبذلك يكتمل النصّ الشعري الوجيز. وهذا يقتضي ارتقاء مستوى اللغة التعبيرية عند الشّاعر، ليرتفع المستوى

الدّلالي للومضة، فتتحقّق طبيعتها الشعريّة من خلال إطارها البنيويّ الذي يسهل المعنى على القارئ/المتلقّي.

يقول د. كامل فرحان صالح الأستاذ في الجامعة اللبنانية حول إمكانيَّة الحديث عن نوع أدبيّ جديد: أن طرح هذا السؤال مشروع، في ظل صعوبة البتّ بهذا الموضوع، نظراً لتراجع حركة النقد الأدبي عالمياً لمصلحة حركيّة «الفوضى» التي سبّبتها العولمة على غير صعيد. ولعلّ المرء لا يُغالي إذا قال إنّ البتّ النهائي بأنواع أدبية جديدة قد بات شبه متوقّف منذ الحرب العالمية الثانية، وكلّ ما يصل إلى القارئ اليوم من بروز لنوع أدبي، يلحظ عند التدقيق والمتابعة، وجود تخبّط غير قليل في تحديد سمات هذا النوع وخصائصه.

ويتساءل د.صالح: أمام هذا المشهد الضبابي، هل يصحّ الحديث عن طرح "الأدب الوجيز" بوصفه نوعًا أدبيًا جديداً؟

ويجيب: لا شك بداية، في أنّ الحديث عن الأنواع الأدبية الشعرية منها والنثرية، يجد مسوّغاً له تفرضه المستجدات التي تطرأ على واقع الأدب، وإذا تأخر النقّاد والمؤرخون عن ملاحظة ظاهرة نوع أدبي جديد، فهذا لا يعني عدم وجودها؛ فالأنواع أشكال متحرّكة، قابلة للاختراق والتداخل والتحوّل، ويُبرز التاريخ الأدبي، مدى اتسامها بنشاط تطوّري ناتج من حركية المجتمع نفسه، هكذا بدأ المشهد العام في مسيرة الأدب الوجيز، حيث يعتمد الأديب على الكلمة الموحية والمعبّرة لإيصال ما يريد، فتحقّق عملية الإبداع من جهة، والتفاعل والإمتاع من جهة أخرى . وبذلك يحتضن الأدب الوجيز المغزى المراد من خلال بلاغة الكلمة الموظّفة.

" **3** "

لا شكّ أنّ التغيير سمة أساسية في مسيرة الحياة، هذا التغيير الذي يمنحها التجدّد المستمرّ؛ ولا سيّما إذا كان التغيير إيجابيّاً نحو الأفضل، وليس سلبيّاً نحو ما هو أسوأ من الواقع. وإذا كان لا يمكن العودة إلى الماضي بكل ما يعنيه، فكذلك لا يمكن الأخذ بالحاضر الجديد بكلّ ما يعنيه؛ صحيح أنّ مواكبة الحداثة أمر لا بدّ منه، وإلاّ حلّ التخلّف والمراوحة في المكان، ولكن في المقابل لا يجوز التمسّك بالماضي بكلّ ما فيه، بل يؤخذ منه ما هو أصيل وثابت يناسب الانطلاق نحو الحداثة والتقدّم، بما يُغني الحاضر والمستقبل، وهذا ترجمة لمفهوم " الإصالة والمعاصرة". أمّا قطع صلة الحاضر بالماضي، فكأنّه كما يقطع جذوره التي نما عليها وأفرعت

أغصاناً وأعطيت ثماراً. فالشعر، على سبيل المثال لم يتحرّر من قيود الوزن الصارمة إلاّ في زمن الحرّيات الذي انبثق مع عصر النهضة حتى تسارعت وتيرة التطوّر الاجتماعي وصولاً إلى عصرنا الحالي. وسمعنا بعض النقّاد يرفضون هذا التطوّر ولا يعترفون به، متمسّكين بالرأي القائل "إنّ العَروض هو ميزان الشعر "كما حدّده المفكّرون والنقّاد القدامى. وبعض النقّاد يرون هذا التحرّر تفلّتاً وعودةً إلى البدائية في قول الشعر وابتكاره، أي القول على السجيّة حين تصدر الموسيقا من الروح، لا من القاعدة المسبوكة وغير القابلة للتفاعل أو التغيّر لمجاراة العاطفة الكامنة، فتصير العاطفة الحرّة المحلّقة في نفسها أسيرة الزمن الماضي الذي اختاره العقل القديم. فأدب اليوم، نراه يشبه المرحلة الحاضرة، وذلك لأنّنا نعيش زمننا، لا زمن سوانا. ومن المفاهيم الأساسية التي ترسيها المرحلة الراهنة، الأدب الوجيز الذي يندرج تحت لوائه كلّ من"شعر الومضة والقصة القصيرة جداً".

ونخلص إلى القول إذاً إنّ هذا النوع من الأدب ليس دخيلاً على أدبنا، بل أتى من خلال التجربة الأدبية التراكمية التي مهّدت له(ملاّك) وهذا يعني أنّ عملية ظهور أنواع أدبية جديدة، مستمرّة ومتطوّرة مع تطوّر الحياة، إذ كانت الأنواع الأدبية تستجيب لهذه التطورات والتغيرات، وتغيّر عن الظروف المرافقة للواقع، بما يتناسب وطبيعة المتلقين/ القرّاء الذين يعيشون هذه الظروف. إنّ كلمة "الشّعريّة" مفردة حديثة الاستعمال، لا نجدها في المعاجم العربيّة، كما لا تتضمنها القواميس الأجنبيّة، وقد ارتبطت هذه المفردة بالأغلب مع مفردات أخرى ملاصقة لها، ومنها الصّورة الشّعريّة. والحديث عن الصّورة الشّعريّة يتشعّب ليحتوي مناحي عدّة، منها أنّها مرتبطة بالخيال، فهي نتاج خيال الأديب وأفكاره، وعبرها يستطيع الشّاعر أن يغوص خلف الأشياء، ويصطاد أبعاد المعاني، وبهذه الطريقة يعبّر عمّا في قلبه ليصل إلى المتلقي. وهذا يتطلّب أن يكون الشّاعر صاحب خيال واسع. فالسّؤال المطروح دائماً هو ما الذي يجعل من المرسلة الكلاميّة عملًا فنيّاً؟ ونحن ندرك أنّه لا بدّ للمرسلة من طرفين المرسِل والمرسَل إليه، الأوّل يرسل والثّاني يتلقى في مكان وزمان معينين. ومن أسباب نجاح هذا التّواصل قدرة المرسل على تفجير الخيال وإيصاله المراد إلى المتلقي، ومن الطّبيعيّ أنّه يتقصّد طرقاً عدّة منها التّشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وقد يحتاج إلى الرّمز. فتصبح الصّورة مقياساً يُقاس به موهبة الشّاعر، لهذا

تعدّ الصّورة الشعريّة عنصراً بنائيّاً بالغ الأهمية في بنية النّص الشّعريّ) فرحات - جريدة البناء، 24 آذار 2021.(وإذا كان من الضروري التأكيد، أنّه يحقّ لكلّ عمل أدبي إبداعي جديد، أن يُشرّع له نوعاً أدبياً ينتمي إليه، بحكم التطوّر والتقدّم، فمن المفيد هنا، التوضيح أنّ مفهوم التطوّر يختلف عن مفهوم التقدّم الذي يعني التغير نحو الأفضل، أمّا التطوّر فإنّه يعني التغيّر سواء أكان هذا التغيّر سلبيّاً أم إيجابيّاً؛ لهذا فالتقدّم فيه حكم قيميّ على التحسّن، أمّا التطوّر فهو إقرار لحقيقة. مع الإشارة إلى أنّ مفهوم التطوّر يتغيّر بتغيّر المناهج الفلسفية، فهناك من يرى أنّ التطوّر يحمل معنى النمو، كما يحمل معنى التحدّر، وهناك من يرى أنّ التطور أساسه الصراع والتناقض والحركة الدائبة. وبناءً عليه، فإنّ الأخذ بمفهوم التطوّر هو الأنسب لبحث حركية الأنواع الأدبية ومنها بروز «الأدب الوجيز» عبر مساريه الحاليين: الومضة (وهي من ثمار شجرة الشعر)، والقصة الوجيزة (وهي من ثمار شجرة النثر الأدبي)، بحسبان أنّه تحت كلمة أدب، كانت تتدرج باستمرار، أنواع أدبية متنوّعة (الشعر، المسرحية، القصة، الرواية.. الخ)، وكل نوع من هذه الأنواع كانت تنسلّ منه أنواع أخرى أو أشكال أخرى وهكذا، فيما كانت هناك أنواع تنقرض أو تتحوّل، وأخرى تظهر، إذ يلحظ مثلًا، أنّ هناك صلة بين التراجيديا والدراما بوصفه فنّاً جديداً، وبين الملحمة والرواية. كذلك، تطوّرت المسرحية من الشعر قديماً إلى النثر في العصر الحديث(صالح) من هنا يجب أن تفهم ولادة "الأدب الوجيز"، التي حملت معها نوعاً جديداً من الأدب في مسيرة الحداثة والتطوّر، بالاعتماد على الكلمة المزخرفة، المعبّرة في إيصال المعنى إلى المتلقّي، الذي يوجب عليه أن يدرك المضمون المستور في النصّ انطلاقًا من تفاعله معه وقدرته على فهمه واستيعابه.

" 4 "

إنّ الأدب الوجيز بنوعيه (شعر الومضة والقصة القصيرة جدّاً) يعتمد التكثيف، وهذا ما قد يحمل النصّ إلى نوع من الغموض، لذا تحتاج قراءة هذا الأدب تعمّقاً أكبر، أي أن يدخل القارئ من بنية النصّ الخارجية وصولاً إلى العمق لتفكيك الكلام وإدراك قدرته التعبيرية، لأنّ للمفردة طاقة تعبيرية تتخطّى المنطوق إلى اللامنطوق ضمن الكلام الأدبي الإبداعي القائم على التضمين. وهذا يعني أنّ هذا الأدب الوجيز يحتاج إلى نخبة من المثقّفين والقرّاء المطّلعين للإحاطة بأبعاده. وقد

يحمل بعض النقّاد على هذا الأدب غموضه، نظراً إلى دور الأدب في تطوير المجتمعات، وتحفيز الناس كافةً على متابعة الإنتاج الأدبي بدلاً من التوجّه إلى خاصّة الناس فقط وهذا اعتراف واضح بأنّ الأدب الوجيز، لا يحقّق شعبية الأدب وجماهيريته، ولا سيّما الشعر والقصّة بوصفهما الأكثر انتشاراً بين جماهير القرّاء، بل يقتصر على فئة نخبوية خاصة تستطيع التعامل مع هذا الأدب. وإذا كان الأمر هكذا، فأين وظيفة الأدب التربوية والأخلاقية والعاطفية، تجاه الشريحة الأكبر من المجتمع.

ومن هنا طرحت أسئلة إشكالية تتعلّق بإمكانية تخصيص نوع أدبي لكلّ شكل شعري جديد. والأمر نفسه يمكن مقاربته على مستوى النثر الأدبي، إذ ثمة شبه اتفاق على أنّ النوع الأدبي هو: "صفات وخصائص يتميّز بها العمل الأدبي، وهذه إذا توافرت لمحتوى أدبي، تجعله كياناً مستقلاً عمّا عداه". وهذا ما يلحظه الأدب الوجيز عبر إنتاجه الشعري (الومضة) والنثري (القصة الوجيزة) إذ يسعى أصحاب هذا التوجّه نحو التوصّل إلى خصائص مشتركة يتمتّع بها الإنتاج الوجيز، ولا سيّما من ناحية: الكثافة، والإيجاز، والإيحاء، وطاقة المفردة، ونموّ الأفعال، وفتح آفاق التخيّل، وعمق الصورة عبر كسر أنماط الحواس ولعلّ أبرز ما يطبع الكتابة الإبداعيّة الراهنة، البعيدة ممّا يُشاعُ حولها من تُهَم الاستسهال، هو الخروج من دائرة النصّ (النثريّ أو الشعريّ) للانحسار ضمن إطار الجملة المركّزة، المتكاملة، المكتفية بذاتها إيحاءً وترميزاً ودهشة؛ الجملة الكفيلة بتصوير مشهد قائم على ومضات خاطفة، مكثّفة ومختزلة، تتّفق مع النظرة الجديدة لإنسان العصر الذي تحكُمه السرعة في كلّ شيء. وعلى هذا، لا بدّ من أن ينتفض النقد ويتأهّب لمداعبة الجمل/الومضات/المشاهد، على نحو يتلاءم مع تكوينها الفنّيّ الجديد. (نصّار، وهذا يفترض من نقّاد الأدب إيجاد شروط لاعتماد آليات جديدة خاصة بعملية النقد المناسبة لها النوع الأدبي، توضح طبيعته مقاربة مع أسلوب النقد المعاصر.

وما يلاحظ في الأدب الوجيز أنّه يعتمد على الكلمة لإيصال المعنى، أكثر من الاعتماد على الجملة أو السياق العام، فلم يعد خافياً على المهتمين بالشأن الإبداعي الأدبي شعراً ونثراً، إدراك وقع فضاءات الكلمة وعوالمها في سياقاتها عبر خروجها على غير تفسير ومعنى، وكأنّ الكلمة

تصبح نافذة تطلّ على مساحات رحبة من العلاقات والدلالات والمستويات، فتبدو في حروفها القليلة المتّصلة، قادرة على أخذ متلقيها، إلى حيث يريد في لاوعيه، وما يختزنه من ثقافة، وما عاشه من تجارب.

وإن كان ثمّة اهتمام تاريخي بالكلمة، لكونها المفتاح لأبواب التحوّلات الكبرى، فإنّ توظيفها اليوم ضمن ما بات يُعرف باسم "الأدب الوجيز" يأتي في هذا السياق، إذ إنّ الكلمة لم تعد أيقونة هذا النوع الأدبي فحسب، بل هي "ماء النص" الذي يعكس ما تمور به روح المبدع والمتلقي، فيحمّل كلّ منهما، مخزونه المعرفي، وانفعالاته الإنسانية الممتدّة منذ خلق آدم من طين إلى يوم عودته إلى الطين. فلا يمكن للكلمة في الأدب الوجيز أن تكون، إلاّ في انزياحها عن معناها لتنحو منحى الدلالات/الحالات المتعدّدة، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل قارئها إلى حالة من النور، وحالة أخرى من العتمة، حالة من القلق وحالة من الاستقرار، حالة من العشق وأخرى من الكره...، وهكذا هي في توليد مستمر للدلالات مع حالة كل قارئ. أمّا إن استقرت وثبتت، فقد انتهى ارتباطها بالأدب الوجيز عبر نوعيه: شعر الومضة، والقصة القصيرة جداً (صالح).

ولكن، إذا كان اعتماد الأدب الوجيز على الكلمة، بالدرجة الأولى، فهل الكلمة دائماً يمكنها أن تؤدّي المعنى العام؟ ولا سيّما في اللغة العربية، حيث الكلمة تحمل معاني عدّة، ولا يحدّد المعنى، في أحيان كثيرة، إلاّ في سياق الجملة أو العبارة التي تعطي الكلمة المعنى الدقيق والدلالة التي تشير إلى المضمون المقصود إيصاله إلى المتلقّي.

" 5 "

إنّ شعار فاعلية الكلمة في هذا الأدب، هو التمرّد، والتذبذب، والتغيّر باستمرار، فترفض الكلمة التنسيق والرضوخ للسياق، وترفض الهوية الأحادية، وترفض التعيين المعنوي والوجودي والتام، وإن كانت تمارس ذلك، لكن وفاق تجلياتها الخارجة على كل ماهية وارتباط نهائي. وإن بدا أنّ معنى الكلمة يشابه الكائن الحيّ في ولادته ونموّه وهرمه، إلاّ أنّه يأبى أن يستسلم أو يموت، بل إنّه في عودته إلى "التراب"، هو يمارس فعل ولادات بأرواح جديدة.(صالح). والحديث عن فاعلية الكلمة في الأدب الوجيز، يقود إلى البحث عن الصّورة الشّعرية في الومضة من خلال النماذج الآتية القائمة على شعريّة التّقابل والتّضاد، والمعبّرة على الحالة النّفسّية لدى الشّاعر. ونضع

أمامنا إشكالية البحث عن جمالية شعريّة جزئيّة أو جماليّة سياق متكامل . ونرد فيما يأتي نماذج من الومضات الشعرية : فرحات - جريدة البناء، 24 آذار 2021 فإذا قرأنا في ومضة الشاعر التونسي /لطفي تياهي: السّكر...

ضجيج القهوة كي لا نسمع صراخ...

بن مطحون

إنّها تقوم على جماليّة التضاد بين الضجيج/ لا نسمع، والحلاوة/ الطّحن، ويمثّل السّكر المحرّك الأساسيّ في هذه الومضة، واللافت أنّ الصورة الشّعريّة هنا حسيّة لأنّ عناصرها مستمدّة من الحواس وخصوصاً الصور السّمعيّة، بين الضّجيج والصّراخ، وفي هذه الجمل يتكوّن المشهد أمامنا وكأنّ هناك جلبة تدور بين مكوّنات القهوة التي تنتظر الطّحن. في هذه الومضة ما يُشير إلى الحياة التي تطحننا بما فيها من مرارة، وفي الوقت عينه نبحث عمّا يضيف نكهة حلوة. وإذا نظرنا إلى صورة البنّ فإنّ حلاوته لن تتحقّق طالما لم نشعر بضجيج الحياة. هي صورة تجمع بين الألم والابتهاج الناتج عن حلاوة السكر. وإذا انتقلنا إلى ومضته الأخرى:

الأزقّة الضّيقة...

جراح فتحها المشرّدون...

في وجه المدينة.

نتلمّس في هذه الومضة صورة حسيّة بصريّة عبر رؤية المكان الذي تنفتح عليه الومضة، وهو الزّقاق الضّيق، وندرك ما في هذا الزّقاق من صعوبة في التحرّك لحجمه الصغير واكتظاظ النّاس فيه. والرّؤية تتّضح من خلال منح المدينة وجهاً، ولم يقدّم الشّاعر في هذه الومضة وصفاً لهذا الوجه، لكن من خلال تشكيل الصّورة الشّعريّة ونمط بنائها يظهر لنا هذا الجرح الغائر في وجه المدينة، وما هذا الجرح إلّا المشرّدون القاطنون في هذه الأزقّة. ومضة ترسم التّفاوت الطّبقي في المجتمعات، والعلاقة القائمة بينهما، فالأزقة كأنّها الجرح الذي يشكّل علّة الجسم السليم. أمّا في ومضة الشاعر /عادل فتّاح / نقرأ:

قبرٌ مزخرفٌ لوفاةِ الزهر

تعبقُ منه رائحةُ الموت

مزهريّة

إنّ الصّورة الشّعريّة هنا صورة حسيّة شميّة، ويتكشّف لنا الإسناد غير الملائم للفعل تعبق. هذا الفعل الدّال على عبق المكان بالطيب، أي انتشرت رائحة الطّيب فيه، لكنّ اللافت هنا أنه أسند هذا الفعل إلى رائحة الموت. وهنا

تبرز صورة الدّهشة والتّضاد، فكيف جَمعَ بين نقيضين؟ أو ربما السّؤال الأكثر دقة أين كان الجمع بين النقيضين؟ إنّه في قبر مزخرف، هذه الصّورة التي تسمح للمتلقي أن يبحث عن هُوية المدفون، هو الزّهر الذي قد يشير إلى روضة من رياض الجنة وما ذلك إلّا إذا كان شهيدًا أو طفلاً، فلا يكون إلّا الطيب العابق من زهوره. وتتأكّد قيمة الصّورة في الومضة بوصفها نوعاً من الاختزال.

في هذه الومضات صور شعريّة متعددّة الأطراف تقوم على الصّورة الحسيّة، والحركيّة، فيها من خيال منتجيها الكثير، وتشير هذه الومضات إلى أنّ اللفظ وحده لا يحدّد قيمة النّصّ، بل تكتمل هذه القيمة من خلال الصّورة الشّعريّة، بما تحمله من أبعادٍ محسوسة وما يهمّ فيها هو البحث عن المسكوت وفي ذلك مساحة للمتلقي أن يكشف ما فيها. فالنّص الوجيز يقوم على العمل التّشاركيّ بين المؤلّف والمتلقي.

إنّ ما يلاحظ في الأدب الوجيز، أنّ شعر الومضة هو النوع الأدبيّ الذي يقوم على التكثيف، الذي يعدّ شكلاً متطوّراً من أشكال الرمزيّة، ولكن هذا التكثيف الرمزي قد يتخطّى البعدين في الكلام إلى أبعادٍ أكثر شموليّةً وعدداً، ما قد يزيد الالتباس في النصّ لكنّه يزيد أيضاً العمق. وهذا دليل على أنّ الكثافة في الأدب الوجيز ليست عاملاً أُسقِط إسقاطاً على الأدب، بل هو نتيجة طبيعيّة للتغيير الذي يشهده الخطاب الشعريّ العربيّ مع مرور الزمن وتبدّل سمات العصر. (ملاّك) وهذا التكثيف أكثر ما يظهر في الومضة الشعرية المركّبة من عناصر عدّة، تتراكم لتكوّن دلالات في حيّز شكلي موجز، يجعل الجملة قصيرة في عدد كلماتها، وعريضة في معانيها . وهذا ما يفتح إشكالية الأدب الوجيز في الشكل والمضمون.

لقد أخذ الأدب الوجيز على عاتقه التّمييز، حتى الآن، بين الومضة والوجيزة، أي بين المنحى الشعري والمنحى القصصيّ. لكنّ المفارقة تحدث أحيانًا عندما ننعم النّظر إلى مقطوعة أو شذرة تنزل في منزلة بين منزلتين، فتكثر التأويلات، وتعظم النقاشات، وتتعدد الآراء. لذا وجدت من المناسب، هنا، اشتقاق مصطلح "النص الوجيز." وقبل تبيّن ملامح هذا المصطلح، من الضروريّ إيضاح أمرين اثنين: (الزّين – جريدة البناء - 10 آذار 2021).

-الأمر الأوّل: إنّ تداخل أنماط القول ليست حكراً على الأدب الوجيز، بل هي قضيّة استأثرت باهتمام نقّاد

كثيرين، بدءاً من القصيدة العموديّة، وليس انتهاءً بقصيدة النثر أو الشّعر المنثور...

-الأمر الثّاني: إنّ تكريس مصطلح "نصّ" ليس هجيناً على ثقافتنا العربيّة، شاهدنا في ذلك أنّ شعراء كثيرين، وكتّاباً مرموقين، لم يتوانوا عن استعمال هذا المصطلح في معرض طباعتهم مجموعة من الكتب التي لا تأخذ شكلاً أدبيّاً معيّناً، أو تتبنّى قالباً محدّداً. نذكر على سبيل المثال: "كتاب في حضرة الغياب" للراحل محمود درويش، الذي دوّن أسفل العنوان المذكور كلمة نصّ، قل كذلك عن كتب المفكّر والشّاعر أدونيس – وإن لم يستعمل هذا المصطلح صراحة – مثال: موسيقا الحوت الأزرق. ولنا في هذا السياق، أن نستحضر مؤلّفات جبران ،وما استحضرته في الأذهان من مشكلة تتعلّق بالتصنيف بين الشعر والنثر. وعلى ذلك، يأتي النص الوجيز ليكون سمة مشتركة تجمع بعض خصائص الومضة، منضافة إلى خصائص الوجيزة. بعبارة أوضح، قد يحمل النصّ الوجيز خصائص الومضة التكثيفيّة والإيجازيّة والإيقاعيّة والتجاور المفرداتي والتقيد بعدد الكلمات فضلاً عن كسر أنماط الحواس، وتقنية الصدم والإدهاش، والدفع بالخيال إلى أقاصٍ بعيدة ومناطق نائية، وهو يستلهم بعض عناصر الوجيزة ،الشخصيات، الحدث وتناميه، ولو بصورة غير مكتملة.

وهنا نعود إلى طبيعة الكلمة ودلالاتها، حيث يجيء الأدب الوجيز ليعيد نفخ الروح/الأرواح في الكلمة بدايةً، ومن ثمّ النصّ، فيدخل المبدع في لعبة السعي الحثيث إلى "الترشيق" بكلمة فاعلة وقادرة على أن ترفع في ذاتها وبذاتها غير معناها المباشر إلى معانٍ كثيرة، وأصبح عليه أن يعي في لاوعيه لحظة الكتابة، أن الكلمة في الأدب الوجيز، تتّخذ عبر سياقها، حالات من الكشف اللانهائي، وإذ يخال «هو» بوصفه المرسِل أو "القارئ/المتلقي" بوصفه المرسَل إليه، أنهما يدنوان من رفع الحجاب عن المعنى، يجدان أنهما أمام حجاب آخر، في سفر ممتع يتخلّله امتحان مستمر لقدرتهما على التخيل، والتفكّر، والفهم، والحفر/الغوص عميقاً في حقل الدلالات، والدوائر اللامتناهية وبناء على هذه السمات للشعر الوجيز (الومضة) فمن الخطأ أن نطلب من كلّ قصيدة أن يكون لها معنى واقعي وحيد، لأنّ الشاعر لو كانت لديه فكرة محدّدة واضحة المعالم يريد إيصالها إلى القارئ، لما لجأ إلى الشعر

أسلوباً لنقلها، ولأثر عليه النثر الذي هو أكثر قدرة على تحديد المعاني والأفكار وتوضيحها. ويكون دور المتلقّي فكّ شفرات ذلك. وتلك ميزة الأدب الوجيز. وحال الشاعر الوامض في كتابة الومضة كحال من يحاول إخراج شظايا كبيرة من ثقب صغير، إنّها عملية تلزمها مرونة وتدبّر وصبر كبير(صفّارة، جريدة البناء - 7 نيسان (أبريل) 2021). وهذا ما يؤكّد أنّ القصيدة الحديثة(الشعر الوجيز) لا تعبّر تعبيراً مباشراً عن مضمون محدّد واضح، وإنّما تقدّم مضمونها الشعريّ بطريقة إيحائيّة توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحدّدها أو تسميها، أي إنّ هذه القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحداً متفقاً عليه، بل تترك لكلّ من المتلقّين أن يكتشف المعنى من خلال فهمه لمضمون ما يقرأ.

" 6 "

إذا ما عدنا إلى قصيدة التفعيلة التي تحرّرت بصورة عامة من بحور أوزان الشعر المعروفة بأشطرها المتقابلة، ومن الروي والقافية أحياناً، فإنّه يمكن للمرء ملاحظة بعض سمات قصيدة التّفعيلة وقصيدة الومضة، والتمايز بينهما، عبر الآتي: استعملت التّفعيلة بوصفها وحدة موسيقيّة يكرّرها شاعر قصيدة التّفعيلة بحريّة، فلا يتقيّد بطول الشطر الشعري، إنما بحالة الاندماج الشّعوريّ الذي يريد تسجيله، فلم يتّخذ من بحور الخليل قوالب جامدة يصبّ فيها شعره، إنّما ترك لنفسه حريّة الاختيار من بحور مستعملة، لتكون طينة أصليّة طيّعة بين يديه، يشكلها تشكيلات تتناسب مع قدرته وحالته. وفي المقابل: خطا شاعر قصيدة الومضة خطوة متقدّمة في هذا المسار، بعد أن تخلى عن "التّفعيلة" و"القافية" و"الرّوي"، ليكتشف في لغة النّثر قيمًا شعرية، يستغلها لخلق مناخ يعبّر عن تجربته ومعاناته، وقد استخدم في قصيدته صوراً شعريّة تتوافر فيها الشّفافية والكثافة في آن واحد... فقصيدة الومضة وإن شرّعت الباب للمطلق، ولطرق أبواب الغوص في معنى المعنى، إلاّ أنّها تبقى بحاجة إلى مشهديّة تناغم عناصر الإيحاء، والبُعد التّخيليّ التشاركيّ، وطاقة المفردة، والاتّساع الدّاخلي للغة، والرّؤيا، والدّائرة المتشظيّة، من دون نسيان مكوّناتها المرتكزة على الأدب الوجيز عموماً، وهي: التّكثيف، والإيجاز، والاتّساع الدّاخليّ للطاقة الشّعوريّة، وفتق آفاق التّخيّل، وكسر أنماط الحواس، والمعنى يُحدّدُ شكله، والدهشة، والمفارقة وعليه، لم يبتعد الأدب الوجيز عن هذه المسألة، بل دخلت في صلب اهتماماته منذ أن سعى إلى تقعيد

تصـوّراته النظريّـة المقرونـة بالأشـكال التعبيريّة.

إنّ التفلّت مـن الإيقـاع العروضـيّ، أمـرٌ أرسـته قصـيدة التفعيلـة وقصـيدة النثـر مـن بعـدها. ولعـلّ التكثيـف في المعنـى أتـى بوصفه إحدى نتـائج التفلّت هذا، فمن الواجب صقل المعنى وإعطاؤه جماليّـةً فنّيّـةً وابتكـاراً، لأنّ تجريـد الـنصّ مـن الإيقـاع العروضـيّ يسـتوجب الحـرص علـى عـدم تفريغـه مـن معنـاه، فـالفكرة صـارت الأسـاس الـذي يقـوم عليـه الـنصّ وميزانـه. إذاً متـى كـان الكـلام مباشـراً ومكـرّراً سـقطت قيمتـه، ومـن هنـا تمسّـك بعـض النقّـاد بـالموازين القديمـة خوفـاً علـى الـنصّ مـن السقوط، غير أنّ الشـاعر المفكّر قبـل الناظم يستطيع بناء نصّ حيّ قـادر علـى إحـداث الدهشـة المطلوبـة إذاً لم تعـد مسـألة تـداخل أنمـاط التّعبير وأشـكاله مسـألة إشـكاليّة، تتضـمّن الـرفض أو القبـول، بـل أصـبحت مسـألة إبداعيّـة تعتمد على جماليّـة الخطـاب الشـعريّ أو النثريّ، وقد يتضمّن من القيم الفكريّة والأخلاقيـة والإنسـانيّة. وبهـذا المعنـى، يصبح الـنصّ جامعـاً بـين صـراع الأديـب الـذاتي، ومـدى قدرتـه علـى اقتنـاص أجمـل مـا في الكلمـات الشـعرية أو القصصيّة، تعطـي الـنص روح الشـكل والمضمون.

" 7 "

هذا عن الومضة الشعرية (و . ش) في الأدب الـوجيز، أمّـا عـن القصـةّ القصـيرة جـدّاً (ق. ق. ج)، فثمّـة أزمـة تتبـدى الأزمـة في "الأشـكال الـوجيزة" التي وقعت في النمطية، فيما هي تحتاج إلى قـدرة فنية عاليـة. فالإيجـاز هنـا في السرد أو في بنـاء اللقطـة، يتطلب براعة لغويّة شديدة. حتى القصة القصيرة جداً ليست جديدة أو حديثة على غرار "الأدب الـوجيز" كمـا يفهمـه أمـين الـذيب وجماعـة الملتقـى (وازن، تمـوز، 2019). وثمّـة أمثلـة وآراء نعرضـها مـن أمسـية القصـة الـوجيزة "ق. ق. ج " الـتي أقامهـا ملتقـى الأدب الـوجيز في بـيروت، الـذي حضـره العديـد مـن الشـعراء والمـثقفين والنقـاد مـن الجزائـر والمغـرب وتـونس وسـوريا والعـراق والسـعودية والأردن ومصر ولبنان وفلسطين.

وقد عرضت في هذه النـدوة نمـاذج مـن القصـة القصـيرة جداً، نـذكر منهـا نموذج للكاتب القاص /حسن البطـران /مـن السـعودية ،والكاتـب القـاص /محمد إقبال حرب / من لبنان، بإيجـاز وتكثيف يليق بالأدب الوجيز.

يقـول / القـاص حسـن بطـران / في قصّمة بعنوان "فرشاة من مـاء." "فرشـت سـفرتي ودعـوت أناسًـا ... لم يحضـر أحد.، لم أتـذمّر، لكنّني لم أبتسم...

مارست طقوسي بمفردي، تسرّبت الإضاءة الى صومعتي، جرى الماء من تحت قدمي ولم تتكسّر القوارير. نظرت في وجوه قريبة منّي، لكن ثمّة إطار يبعدهم، أشرقت الشّمس ولم أطو سفرتي. وما زال الظّلام يكسو السّماء، تحسّست ملابسي فوجدتها تحمل رطوبة." ويقول القاص / محمد إقبال / في قصة وجيزة بعنوان "سند:" "كان زعيم أحد العشائر يخطب في النّاس وكأنّه علاّمة زمانه، حتى أنّه قال حديثا قدسيّ غريب، قام أحد الحضور وقال: سيدي، هل هذا الحديث مسنود؟ ردّ الزّعيم أنا أسنده." وهنا أصبحت الكلمة بمعانيها المختلفة قادرة على الاتساع في أبعاد متنوّعة، وهذا ما يعطي الصّورة في بنية النصّ عنصراً بنائياً بالغ الأهمية. من خلال قدرة الكاتب على استعمال ألفاظ اللّغة بصورة جديدة، فيخلق صوراً لمواقف بدلالات مختلفة عمّا هو مألوف..

" 8 "

الخلاصة، لا شك أنّ الإبداع هو سمة التجديد البارزة في الأدب الوجيز، لذلك كرّس هذه المصطلح نوعين مهمّين من الأدب هما: " الشعر والقصّة "، بحيث أصبح الاعتراف واقعاً ملموساً بالأدباء الموسومين بـ"الوجيزين" ولا سيّما الشعراء والقاصين الذين يستعملون هذا المنهج الجديد في إبداعاتهم الأدبية.

وبناء على ما تقدّم، من مفهوم الأدب الوجيز، ونشأته وأبعاده، وتوظيفه في الومضة الشعرية أو القصّة القصيرة جدّاً، باعتماده على فاعلية الكلمة، بطبيعتها ودلالاتها، هل يمكن الإقرار والتسليم بأنّ الأدب الوجيز وليد هذا العصر مع ظهور الثورة الرقمية ؟ قد يكون الجواب بـ" نعم " غير كافٍ، لأنّ ثورة الحداثة أفرزت " شعر التفعيلة والشعر الحرّ، كما أفرزت القصّة القصيرة " . ولكنّ تجليات الثورة الرقميّة قد أسهمت في تعزيز مكانة الأدب الوجيز، من حيث الاختزال والتكثيف للتعبير عن الذات والتواصل مع الآخر.

صحيح أنّ الأدب الوجيز يوصف بأنّه نمط أدبيّ مفتوح، لا يعرف حدوداً نهائيّة، أو أشكالاً محدّدة أو مغلقة. أي أنّ الأدب الوجيز، يعطي حريّة للأديب تتجسّد في قوالب لغوية تعبيرية مفتوحة على احتمالات مختلفة، يكتشفها المتلقّي. ومن هذا المنظور، لا يجوز أن تسمّى أية مقطوعة (شعراً كانت أم قصّة) نصّاً وجيزاً، ما لم تتوافر فيها هذه السمات، مع الأخذ في الحسبان، القواعد الخاصّة بفهم المتلقّي لها لم أجد لها معنى.

وأخيراً، نتساءل، من باب الحيادية والموضوعيّة، هل تخلّت قصيدة الأدب الوجيز عن المحسنات البديعية من صور وتشبيهات، وجناس وطباق، وغيرها ممّا يعطي الوحدة الشعريّة هيكليّة خاصة تجعلها كلاً متكاملاً من خلال الكلمات؟ وكيف تستطيع "الومضة" الشعرية أن تعوّض عن هذه المحسّنات كلّها ؟ وهل تخلّت القصّة القصيرة جداً، عن عناصر القصّة الأساسيّة المتمثّلة في الشخصيات والحوار والحبكة، والمشاهد المتعدّدة، في إطار تكامل الموضوع المتضمّن في القصّة؟ واستعاضت عن هذه العناصر بالكلمة والحدث المركّب؟ الجواب عن هذه التساؤلات يحتاج إلى دراسات نقدية معمّقة، وأبحاث علمية متنوّعة، للإحاطة بمدى شرعيّة هذا الأدب الوليد، وقدرته على النمّو والبقاء!!..

المصادر والمراجع:

- ابن منظور (1988) لسان العرب ،ج3، دار صادر، بيروت.
- الزين ،باسل (المفارقة بين الصدم والإدهاش)، جريدة البناء - 20كانون الثاني (يناير) 2021
- صالح، كامل فرحان (بين قصيدتي التفعيلة و الومضة - في سمات التقاطع والتباين) - جريدة البناء 17 آذار (مارس) 2021
- صالح، كامل فرحان ،الكلمة في « الأدب الوجيز »: خلخلة الثابت والذوات المتعدّدة
- صفّارة، إلهام مسوغة (ملامح الشعريّة في نماذج من قصيدة الومضة)جريدة البناء - 7 نيسان (أبريل) 2021
- مجلّة لگاردينيا (ملتقى الأدب الوجيز)
- فرحات، درية (الصورة الشعرية في الومضة)جريدة البناء 24 آذار 2021
- معهد الإمارات التعليمي (موضوع عن الإيجاز)
- ملاك، لارا (الأدب الوجيز نوعٌ أدبيّ؟)– جريدة البناء/
- ملاّك، لارا (مفهوم الكثافة في الأدب) ملتقى الأدب الوجيز، جريدة البناء
- نصّار مهى الخوري (الأدب الوجيز وآليّات النقد المعاصرة)
- وازن، عبده (2019)ملتقى الأدب الوجيز" بين تونس وبيروت ...سوء فهم للمصطلح 22/ تموز، إندبيبدنت عربية

الأدب الوجيز وتجاوزات النسق



د. غيثاء عليّ قادرة

أديبة وكاتبة سورية

الأدب الوجيز: هوية أدبية تجاوزية جديدة، جاء نتيجة طبيعية ومنطقية لحالة الصراع والتناقض الاجتماعي الوجودي المعيش، وبفعل الحركة الدائبة التي أمدت بالواقع انطلاقاً من مسوغات فكرية وفلسفية ونقدية. فكان فنّ القول لكثير من الرؤى عبر قليل من الكلمات. وقد عبر رولان بارت عنه فقال عنه: الشذرة، ديمومة صغيرة ممتلئة تماماً، وقال بول فاليري في الإطار نفسه: بين كلمتين يجب انتقاء الأقل. تماهيا مع مقولة: خير الكلام ماقل ودل.

لاشك في أن التجريب كان سبيل الوجازة، التي خلخلت بعض المفاهيم الثابتة في الأدب، وطرقت أبواب السؤال ناهضة على رؤية خلاقة، وطرق تعبير مبنية، وعلاقات جديدة بين الكلمات ودلالها من جهة، وبين الكلمات وقارئها من جهة أخرى. تتأتى قيمتها الأدبية من قراءتها الإبداعية، ومن طاقاتها المتنوعة في جماليات المعرفة.

ومن أجناس الأدب الوجيز /قصة قصيرة جداً – شعر الومضة – الهايكو/.

الومضة: معناها لغة: من ومض البرق، أي لمع لمعاً خفياً، ولم يعترض في نواحي الغيم، والومض والوميض من لمعان البرق، وكل شيء صافي اللون، والوميض أن يومض البرق إيماضةً ضعيفةً، ثم يخفى ثم يومض، وأومض: لمع، وأومضت المرأة بعينها: إذا برقت: وأومض فلان: أي أشار إشارة خفية. وواضح من مفهوم هذه اللفظة أنها تتميز بملمح دلالي عام، هو اللمعان والكشف والإيحاء، والخفاء والسرعة والإيجاز.

وللومضة بنيتان، شعرية وقصصية؛ أما الشعرية منها فهي: القصيدة الومضة: أو اللافتة الشعرية: التي يميزها التكثيف المدهش المتكئ على خيال واسع ومفارقة تؤدي إلى الإدهاش.

تقتصر على بضعة أبيات أو مقاطع إذا كانت من نوع شعر التفعيلة.

ترتدي المعاني فيها أقل الأثواب عدداً وأكثرها شفافية، ولعلَّ من أهم أسباب ظهور الومضة الشعرية هو السرعة، ومعطيات العصر التي أثَّرت في الذائقة الجمعية لدى الشعراء والقرَّاء في آن معا، فالشاعر الذي تثقله الهموم، وتتراكم في لاوعيه تأتي لحظة الكشف عنها في تجل كسيل عارم لا سبيل له سوى الطوفان.

يغامر شاعر الومضة في رحلة يصطاد فيها المفردات، لا ليزهق روحها بل ليعيد خلقها فتحيا في دلالاتها في المتلقي ويحيا بها. إنها تحدث في المتلقي أثراً بفعل مكوِّناتها التي تتطلب مهارة شعريَّة في الصِّياغة والتكوين، والنضج الشعري، واللغوي، وهي تستدعي من القارئ التأمُّل والتفكير والتمعن والتفسير والتأويل؛ بما تحمل من أفكار روحية وفكرية وفلسفية، وبما تحمل في تقنياتها من روح التفاعل المتبادل بين الشاعر والقارئ في دلالاتها الإيحائية.

الومضة الشعرية مفتوحة الآفاق، غير محددة بنمطية واحدة، تعتمد جمالية التركيز من أجل إنارة الإيحاء والترميز الدال في ومضة خاطفة سريعة.

كان ظهور الومضة في ستينيات القرن العشرين حين كتب الشاعر الفلسطيني (عز الدين المناصرة) قصيدة سماها توقيعة، يقول:

وصلتُ إلى المنفى
في كفِّي خُفّ حنيَن
حين وصلتُ إلى المَنفى الثّاني
سرقوا مني الخُفّين

يبدع الشاعر في انزياحات الصورة الدلالية، شاحناً إياها بالتوتر والمفارقة والرمز. فقد استعمل المثل الذي يضرب عند الناس في حالات اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة، والإخفاق في المهمة \عدتُ بخفي حنين\ في صورة مكثفة المعنى. فقد كان الأقدر على احتواء هذا الواقع بقصة ألفاظه وكثافة معانيه.

وللشاعرة آمال القاسم ومضتها الشعرية، في قولها:

وما رفَّ من شوقِ العيونِ وسهدها
سوى عِشْقٍ من بين الضُّلوعِ طليقُ

لنلحظ الرمز وتكوين الصورة الشعرية بطريقة غير مألوفة، فقد أعطت الشاعرة للصورة وهجاً بتكثيف

وتركيز بأقل المفردات، (من الشوق إلى العشق) وما بينهما من استثناء وطلاقة. غامرت الشاعرة في رحلة المعنى، ورسمت بالكلمات صورة مدهشة للحب، في العيون المسهدة، يعتريها الشوق ويرفُّ منها العشق الطليق. لقد شحنت الصورة ببعد رمزي بليغ ذا خلفيات عميقة من مشاهدات مرئية ولا مرئية. خارجة عن المألوف في تناغم وتماه بين ناقوس الكتابة وأحاسيس الشوق.

يمكننا عدّ شعر الومضة فرعاً مهمّاً من فروع الشعر النثريّ، ويمكننا عدّه مجالاً رحباً ومهمّاً للتعبير المختصر عن أية فكرة أو صورة شعرية.

استشفَّت الومضة من الكلمات روحَ المعاني، فاعتمدت التكثيفَ والإيحاءَ والإيجاز جسور عبور إلى خلق طاقة جديدة للمفردة تنقل القارئ المتمعن إلى عوالم وآفاق واسعة من التخيل والعمق. لذا نقول: تأتي قوة الومضة من جودتها وحسن بنائها؛ فهي المتن الأقدر على عبور العقول والقلوب.

يمكن إدراج الهايكو ضمن الومضات الشعرية ربما، فالهايكو حساس جداً لمسألة التأويل مثلاً ولمسألة المشهدية وغيرها من العناصر، فهو لقطة فوتوغرافية تعبر عن مشهد ومنظر ما، لا يحقق أية خلفيات فكرية عميقة.

وهو عملية صعبة ولا يتقنها غير الكاتب الموهوب، الممتلك ثقافة واسعة تقود بأفكاره إلى الواجهة، بعيداً عن التكرار، الذي لا يعني أية قيمة إبداعية.

-القصة القصيرة جداً: ق. ق. ج

القصة في اللغة هو اقتفاء الأثر وتتبعه، وكذلك هو الرواية والإخبار، وكلا المعنيين وطيد الصلة بالآخر وقال الله عز وجل في القرآن الكريم عن سورة يوسف أنها أحسن القصص.

أمّا القصصية منها؛ فكلام منثور، بتكثيف لغوي قوي، وتركيز دلالي وصولاً إلى المعنى المراد بلغة موحية، مفارقة، مباغتة في نهايتها، يكمن اهتمامها في تجلّيها في عقل ووجدان القارئ؛ كزخة مطر كثيف أضاءت يباباً مظلماً، والقصة الومضة وليدة القصة القصيرة؛ فن سردي حكائي ينتج عن تكثيف العناصر البنائية، لا تستوعب إلا بطلاً واحداً، يغيب الزمان منها والمكان؛ ويسود الحدث مؤدّياً دور البطولة المطلقة في هذا الجنس الأدبي الوليد.

شهد العقد الأخير من القرن العشرين تيارات نقدية لتحدي أركان القصة القصيرة جداً على يد (د.أحمد جاسم الحسين) (د.يوسف حطيني) استناداً إلى نصوص سردية تبلغ غاية القصر وتمتلك مقومات القص، وعلى

الرغم من وجود خلافات في تحديد الأركان الأساسية للقصة القصيرة جداً فإن التكثيف والحكائية والوحدة النصية والبناء الفعلي للجملة، والمفارقة أساسيات لا غنى عنه تجيز لهذا النوع من الكتابة انتماءه إلى فنون السرد.

ثمة من يعدُّها نوعاً أدبياً، وآخر يراه جنساً أدبياً، والخلاف بينهما يعود إلى دلالة المصطلح، وفي الحقيقة: تشترك فنون النثر الحكائي - بمختلف أنواعها - بالحكائية القائمة على حبكة تطور البدايات إلى النهايات، وتعبر بوساطة اللغة عن أحداث تقوم بها الشخصيات، تجري في زمان ومكان محدد بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ليس هناك فرق جوهري بين ال(ق ق ج) والقصة الومضة، فبعضهم يرى الومضة أقصر من ال(ق ق ج) لكن الأخيرة بإمكانها أن تقصر - أيضاً - حد احتوائها عبارتين سرديتين بينهما انفصال زمني.

والتكثيف ركن رئيس من أركان القصة القصيرة ويسمى التركيز، وهو يختلف عن التكثيف اللغوي والشعوري الذي نجده في القصة القصيرة؛ لأنه بنيوي بمعنى أنه يفترض انعكاسات تتجسد على مستوى البنية الحكائية، ومن آثاره ابتعاد ال(ق ق ج)عن تسمية الشخصيات التي تقوم بالوظائف الأساسية في الحكي، وتقديم الشخصية النموذج التي ترتبط في ذهن القارئ بمجموعة من سمات يختصرها السرد، والاعتماد على البنية اللازمنية للسرد.

ولنا في القصة القصيرة جداً (**قيد**) للكاتب الفلسطيني (**صقر حبوب**)، مثالاً:

(الزهرة التي حكموا بجهلها لتقتاتَ من الوكرِ، حلّقت بأجنحة ببغاء ليعلمها (أ ل ح ر ي ة))

يتضمن النص أبعاداً رمزية دلالية يريد الكاتب من خلالها إيصال فكرة شمولية وفق لغة سليمة منسجمة مع الذوق الرفيع والمبادئ العامة.

في ولوجنا ثنايا النص تبين لنا توافر شروط وأركان السرد القصير جداً، وتوافر كافة الأسس والتقنيات من الالتزام بالتكثيف والحجم، والمعيار التداولي الناشئ من تصوير الحدث وفق استعارات، والتنقل من رمز إلى آخر مع ترك المفاتيح للمتلقي الذي يستطيع من خلالها الوصول إلى التأويل. ومما لاشك فيه هنا أن مهمة القارئ تتأتّى بفعل اصطياد ظلال المعنى التي يخفيها النص، وإظهارها حيز النور والوجود.

القيد: حبل، عكس الحرية التي كانت خاتمة رمزية ذات معان بليغة. فالحرية: هي وضعية الإنسان غير المملوك، أما قانونيا فهي قدرة الأفراد على ممارسة الأنشطة التي يريدونها دون

إكراه على أن يخضعوا للقوانين التي تنظم المجتمع.

والحرية في اللغة وفق ما جاء في لسان العرب: الحر من كل شيء: أعتقه وأحسنه وأصوبه، والشيء الحر هو كل شيء فاخر. لذلك كان اختياره للخاتمة التي جاءت مباغتة ورمزية على شكل حروف لها معان، فالقفلة ذروة المراد والمبتغى.

من الواضح هنا التكثيف والإيحاء، فاللغة مشعة بالإيحاءات والدلالات والمفارقة، إذ جاءت المفارقة هنا دراميّة جريان حدث على حساب حدث آخر، والمفارقة هنا خلاصة مقارنة بين حالتين في معطى لغوي، حمل دلالات في الموقف والمضمون.

زادت المفارقة الإحساس بالأمر، وأسهمت في تعميق فهم القارئ للأمور وإيصالها بطريقة إيحائيّة أجدّ من الطريقة المباشرة.

إن أهم مكامن الضعف في ال(ق. ق. ج) هي حساسيتها للإطالات النصيّة؛ لأن التكثيف يعتبر الأسلوب الأهم في النصوص القصيرة ، التي تتميز بالهشاشة والحساسية لأية ضغوطات بنائية، وأية حالة ترهل تظهر فتنعكس على جودة النص، وأية حالة ترهل تخلق فجوة كبيرة في صيغة النص النهائية، وتتأتى حالة الترهُّل – أيضاً - من عدم وجود حالة دهشة وتشويق يبعد النص عن تموضعه السردي أو الشعري، أما قوتها فتكمن في كونها قادرة عل التعبير عن أي فكرة، وبجمل قصيرة جداً.

الخاتمة المدهشة هي الحامل الأقوى لعناصر القصة القصيرة جداً، هي قفزة من داخل النص المتحفز إلى خارجه الإدهاشي والاستفزازي.

إن قصة الومضة لا يهمها الانشغال كثيراً بالحدث والأحداث بقدر ما يهمها أن تؤدي غرضها الفني، القائم على الإبهار داخل النص القصصي أولاً، ثم في وجدان المتلقي ثانياً، وإذا ما توافرت على هذه الشروط وهي: التركيز والتكثيف والاقتصاد في الكلمات، والموحيات بصورة مكثفة مع عناصر مفارقة تكون قد أدت المعنى ببراعة لغوية شديدة. إذ لم يعد خافيّاً على كتّاب الأدب الموجز إدراك وقع فضاءات الكلمة ، وعوالمها في سياقاتها ، عبر خروجها على غير تفسير ومعنى، وكأن الكلمة تصبح نافذة تطل على مساحات رحبة من العلاقات والدلالات والمستويات بعيداً عن الاسترسال والمضي في التعبير عن المراد.

إن هذه الأجناس الأدبية أثبتت وجودها على الساحة الأدبية العربية، وتحتاج إلى اهتمام أكثر، واحتضان الجهات الثقافية بها ودعم الملتقيات الأدبية الخاصة بها.

الأدب الوجيز عباءة فضفاضة لجسد نحيل



أ. فؤاد عبد الكريم محمد
أديب وكاتب سوري

قال أحد الفلاسفة.. يولد الإنسان محباً للقراءة فهي السبيل إلى المعرفة التي يحارب بها المجهول...

وقال آخر يولد الإنسان بالفطرة، شاعراً أو أديباً، فالأول يتغنى بالجمال الذي يراه.. والثاني يكتب ما تمليه عليه المشاعر والخيال وما تصبو إليه الأماني.

***والأدب أيّاً كان ـ كلمة ترتاح لها النفس، فهو نتاج إبداع وتجارب مضنية ومعاناة.. وهو بذلك يثير الرغبة، عند أصحاب الفكر.. بالرحيل إلى أكوان قد تتجاوز حدود الأماني ويجوب بهم عوالم لا عهد لهم بها، بعضهم يبقى على الضفاف والموانئ خوفاً من غدر الأمواج والأنواء وبعضهم يسافر إلى فضاءات ويبحر.. غير آبهٍ بالمخاطر.. ولا خائف من اللاعودة..**

اسمحوا لي (بمقارنة لغوية بسيطة) هي المدخل لهذا المقال:

ـ الأدب الوجيز يعني المختصر... وبالطبع عكسه الأدب الكامل واختصاراً للجدل دعونا نتفق على هذا الوصف وربما التعريف..

أعزائي الأدب حالة إنسانيّة راقية ومخيفة بالوقت ذاته، وهو مخاض فكريّ وروحيّ.. له غايات ورسائل قد تحملها رياح الأيام إلى كل الاتجاهات، لكن يجب عدم نسيان أعشاشها.. والأدب في تجواله يكتشف خبايا

الطبيعة.. والبطر.. وأحياناً يقدم الوصف لمن يريد مجاناً وهو يربط الجغرافيا بالناس ويجس نبض الإيديولوجيات وينتحل (صفة البائع الجوال) أحياناً كي يعرف أكثر من العادات والتقاليد وتعترضه.. تناقضات حادة، تتناوب بطبائع البشر كالعبقرية والجنون والعطاء والشح وقد يوقظ الحنين إلى الماضي، ثمّ يبشر بأن القادم أحلى.. (هو بذلك يخدع الزمان والمكان والناس). لكنه يبقى محبوباً وأملاً منشوداً، (هذا ينطبق على الأدب الكامل) وينعدم عند (الوجيز) تماماً..

وأجد نفسي مضطراً للاستعانة /بشاهد/ ملك هو الأديب الراحل نجيب محفوظ وتحديداً من رائعته /اللص والكلاب/ وأقتبس ما قاله بطل القصة، يقول البطل (من يقتلني فإنه يقتل الملايين لأنني أنا الحلم والأمل.. وفدية الفقراء للجبناء، وأنا العزاء والدمع الذي يفضح صاحبه والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطلين عن العمل. فادرسوا هذه الظاهرة واحكموا بما شئتم).. وفي مشهد آخر يقول: (لا تزيدني عذاباً.. لأنني في غاية النكد... ثم تصمت متأثرةً بأوجاعه التي لم تشعر بها من قبل وقالت بحزنٍ وألم.. أشعر بأن أعز ما في حياتي يحتضر.. وساد الصمت من جديد.. فمال نحوها وجذبها.. ثم ألصق جبينه بجبينها.. حتى امتلأت أنفاسه برائحة الشوق المحترق..).

السؤال هل يمكن إيجاز هذه الروعة بالوصف والحوار، وهذا غيض من فيض هذه القصة الزاخرة بالمعاني والحكمة، أكرّر هل ينجح الإيجاز بنقل هذه الصورة؟

للإضاءة أكثر الأدب الكامل يزرع ويحصد من ترابات حقوله، وكثيراً ما يستحضر قطوفاً من مشاتل بعيدة ليغرسها في حواكيره فتضوع شذا لا يوصف وتثمر أصنافاً أشهى وأطيب. وبالطبع لا يفعل ذلك إلا من يكابد الشغف للمهنة ويملك العزيمة والصدر الرحب والخيال الخصب والمنبع العذب، فيسكب كل ذلك ويرسم صوراً يعاد تأطيرها فتزداد روعةً وهذه المزايا يفتقر إليها الأدب الوجيز لأنّه لا يملك الصبر وطول الأناة بتاتاً؟

ومرة ثانية أضطر للاستعانة بالشاهد الكبير (نجيب محفوظ) من قصة (الحرافيش) فيقول البطل: في ظلمة الفجر المبهمة وفي الممر الواصل بين الموت والبقاء تدب الحياة دبيب أهل التقوى والفجور... وأنفاس الليل المسربلة بالسواد.. تبعث مع النسائم أطياف نور توقظ الحلم.. فتشدو نغمه بالقلب

وتجعل الحسرات تتراقص.. ويضيف في مقطع آخر (في ظل العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة في زوايا النسيان وتزهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق الغفران. ويسعد بالأنغام الدافئة حتى من لا يفقه لها معنى.. لكن الطرب طلاء قصير الأجل فوق موال الفراق).. اكتفي بهذا..

ـ وأسأل هل يوجد هذا السرد المترابط والراقي بالأدب الوجيز؟!

وبالمقارنة أيضاً..

يبدأ العمل الأدبي بإطلالة جمالية تشد القارئ إلى متن القصة حيث يدخل مدائن عامرة وطبيعة زاخرة بالسحر، ثمّ يطلق جماح الخيال معتمداً الانسجام بين لغة الحوار والصورة، ويحاكي مشاعر القراء على اختلاف مشاربهم الثقافية، واتباع الإيحاء والرمزية من بعض مراحل العمل الأدبي لبث رمح التشويق.. وقبل الخاتمة يعود إلى إبطاء وتيرة الأحداث وإعطاء لغة الحوار وجدانية وإيضاح.. لإيصال الرسالة وبلوغ الهدف المراد.. وبالمحصلة زرع بذور للمعرفة والإدراك.

التي تناسب القارئ والبيئة والمحيط الأبعد.. وهنا يمد الأدب جسوراً للتقارب وخلق قواسم مشتركة.. تجمع أطياف متباينة في (مزاج ثقافي) تحتضر به أفكار التعصب وتندحر الانعزالية.. وهذا من أولويات الأدب الذي يشار إليه في كل زمان ومكان كمؤثر في الوسط الذي يتعايش معه أو ينتمي إليه.. ومرة ثالثة وأخيرة أستعين بالشاهد الملك (نجيب محفوظ) وأقتبس (من قصة ميرامار) الآتي (الحب هبط على الدنيا والبشر قبل نزول الأديان السماوية وكل الأنبياء وفي حوارية رائعة يقول: (أتمنى أن يمتد بك العمر حتى لا أضطر للبحث عن مأوى جديد وأحب امرأة غيرك) (حضارة ماضيها سوف تروضها على تحمل حماقة نزواتي وستجد الحياة هنا مقبولة مع وعودٍ بالمسرات وعندها سترى الحضيض غايتها التي تبحث عنها). هذا مقطع موجز ومختصر.. فهل يمكن إيصال الصورة الحوارية بأقل من ذلك؟

بالطبع لا يمكن لا بالأدب الوجيز ولا بغيره؟!

انتقل لمكان آخر ـ وكما أسلفت ـ الأدب رسالة وهوية وشاهد تاريخيّ يحاكي كل ظواهر الطبيعة والمجتمعات ويربط البيئة بالروحانية وبالجغرافيا وبأفراد تأثروا وأثروا ورحلوا لكن لا يمكن إلغاء مراحل هؤلاء من ذاكرة الباقين والأجيال، وحتى الأعداء ومهما اتبع الأدب الوجيز

من أساليب سيبقى عاجزاً عن الحضور بهكذا ثقافة، وللتأكيد أستعين بقصة (جنرال الجيش الميت) للكاتب الألباني (كادارا) ويتحدث بها عن صمود أسطوري لمقاتلين ألبان دافعوا عن العاصمة تيرانار وألحقوا خسائر فادحة بالجيش الألماني.. فأمر (هتلر) بإرسال (قوة من النخبة) إلى تلك الجبهة وبعد معركة ضارية نجح الألمان بدحر المدافعين وحسم المعركة، وبعد نهاية الحرب (أرسلت القيادة الألمانية) ضباط وعناصر شاركوا بالعمليات وقتذاك. (وتنكروا بزي رجال دين ــ رهبان وقساوسة) وأخذوا معهم خرائط تدل على أماكن (وجود القتلى الألمان) وكانت المهمة الموكلة (تحديد مكان القبور نهاراً ونبشها ليلاً ونقل الجثث سراً وتهريبها إلى الحدود، واستغرق ذلك العمل أشهر عدّة وبعده جرى تقليد الجثامين بالأوسمة وأقيم لهم عرض عسكري مهيب.

هذا مختصر فكرة القصة التي كانت زاخرة بالمعانيّ والحكم والعبر، فهل يمكن إيجاز ذلك بأدب وجيز لا يتعدى ملاكه (السطرين) وربما أقل.

وهذا شاهدٌ آخر..

حين غزا نابليون روسيا كتب الأديب الروسي (إيفان كريلوف) (1768 ـ 1844) قصة بعنوان (ذئب في حظيرة الكلاب) تتحدث عن ضابط فرنسي أخطأ التقديرات، وجاء فيها الآتي: تسلل ذئب إلى حظيرة أغنام لكنه ضلَّ الطريق ودخل حظيرة الكلاب.. وهنا أسند ظهره إلى الجدار وكشر عن أنيابه مهدداً لعله يكسر الحصار ويهرب لكن ذلك استفز الكلاب وقرروا مهاجمته. فلجأ إلى مفاوضتهم مقسماً بشرفه بأنه سيحمي قطيع الأغنام معهم.. وكادوا أن يتقفوا معه.. إلا أن دخل صاحب الحظيرة.. فأمر الكلاب بالقضاء على الذئب؟ (هذا وجيز الوجيز بالقصة) التي فيها الكثير من المواعظ والرمزية وقد فشلت (خمس مرات) في اختصارها بأقل من هذه السطور كي أضع الفكرة أمامكم!

أخيراً.. للأدب عموماً خيال ورؤيا حين يُطلق لهما العنان يسمع عنين نواعير العاصي عندما يتنهد الشوق في صفصاف بردى، ويرى كبرياء أوغاريت عندما تحدو سنابل حوران، ويشم هيل الحمدانية في قهوة بصرى وحتى أكون منصفاً، الأديب الوجيز لا يملك هذه الحواس، وهو يصلح بوصفه أدب خاطرة، أو خطابة وجيزة، وربما قصائد مجزوءة البحر لا تتعدى الأشطر الأربعة، وأعتقد أن الترويج لهكذا، نمط أدبي هو لتجنب متاهات اللغة نحواً وصرفاً وتعميم الثقافة العاجلة ومحاولة

التوأمة بين الأدب والعولمة، وأرى أنّ الأديب الوجيز لن يستطيع البقاء في الذاكرة ولا الحضور بها، لأنّه يعتمد أسلوب الومضة التي قد تبدو خافتة وربما يحجبها الضباب أو غيره. ولإعطاء فرصة (للوجيز) أقترح زيادة سطوره من (خمسة إلى سبعة أسطر) وعندها سنجد أنه قد يرى النور ويمتد به العمر أكثر.

بالخاتمة: أرى أنّ الأدب الوجيز يشبه الوجبات السريعة التي تتكون من كبسولات تحتوي سعرات حرارية تمدّ الجسم بالطاقة لكنها تصيب الفكر بالضمور ولا تغني الروح ولا الفكر، وتحرمنا من الخبز الأسمر الذي نشم من خلاله تراب الأرض، وتفطم شفاهنا من راح العناقيد المعتقة في دنان الذكريات، وتصم آذاننا عن سماع النجوى التي تغمرنا بالدفء في عز الشتاء.



أسرار في إبداع القصة القصيرة

د. ماجدة حمود
أديبة وكاتبة سورية

ثمة إقبال اليوم على إبداع الفن القصير، الذي يحمل أسماء شتى (القصة القصيرة، القصة القصيرة جداً، الومضة، ... إلخ) خاصة مع تنامي استعمال وسائل التواصل الحديثة، مع أنها في فترة سابقة، نالها الإهمال لصالح الإقبال على الرواية!

يلاحظ المتتبع اندفاع الشباب اليوم على مثل هذا النوع، ترى لكونه يناسب عصراً ملغوماً بالحروب والأوبئة والفظائع والأحزان كعصرنا؟! ألا يفاقم كل ذلك إحساسهم بالتوتر والقلق وإحساس الوحدة والغربة؟ لهذا يجد المرء نفسه أمام هذا كله، وهو يعيش هذا الامتحان اليومي الصعب، مندفعاً في التعبير بأسرع إيقاع؛ ليصور زمناً، لا يأبه به، يكبل الصفحات لأحلامه، وبذلك تبدو الكتابة القصيرة خير متنفس له، تطهره من توتره وضغط إحباطاته! وهو يقتنها في متناول يده وتجربته في الحياة، أو بالأحرى تتناسب مع نفسه القصير، الذي بات يجد ملاذاً له في أدوات التواصل الحديثة، حتى رأينا اليوم كثيراً من الشباب، يعيش على وقعها، ويؤسس وجوده الاجتماعي والثقافي على منصّاتها! خاصة مع تراجع الطباعة الورقية (الكتاب، والدوريات والصحف)

فقد وجد في هذه الفنون القصيرة منافذ إبداعيّة، تريحه من أزماته، ولو بصورة مؤقتة! إن هذا القول لا يعني بأن الأدباء في مرحلة النضج لا يلجؤون لمثل هذه الفنون، فقد لاحظت أن اعتدال رافع في أواخر إصداراتها، قد كتبت القصة القصيرة جداً، بل أصدرت مجموعة قصصية، بدت أقرب إلى الشعر، سمتها "حالات" وقد وثّق، باعتقادي، مثل هذا النوع من الكتابة، لحظات مرضها وقهر روحها بسبب وطأة الزمن والوحدة! وهكذا من الخلل

أن نربط هذا النوع من الكتابة بعمر معين، خاصة أنن الكتابة الروائية تحتاج إلى إعداد وصحة، تمكنهم من القعود لوقت طويل للكتابة، قد لا يستطيع ذلك كثير من الكتاب، الذين تقدّموا بالعمر! الحقيقة ليس ثمة قاعدة عامة، فقد كتب الروائي الأمريكي "فيليب روث" كثيرا من رواياته، وقد تجاوز السبعين! ولكن هل يصحّ لنا أن نقيس على ظروف كتاب غربيين؟

لا أدري إن كان يحق لي القياس على ملاحظتي الخاصة، وأنا أصغي إلى بعض إبداعات طلابي في الجامعة، فقد لفت انتباهي اندفاعهم نحو هذا الفنّ القصير؛ لهذا سأحاول الأخذ بيدهم وبيد غيرهم من المبدعين، الذين لجؤوا إلى مثل هذا الفنّ، فأقدّم لهم بعض الملاحظات ولا أقول بعض النصائح؛ التي قد تستفز بعضهم، وتستثير في اللغة التعليمية، التي يعتادها المرء بحكم مهنته؛ مما يؤدي إلى خلق هوة بين المرسل والمتلقي؛ فيُسَاءُ إلى تلقي الرسالة!

لهذا علينا أن ننمي الإحساس بالعالم الإبداعي الذي نبتكره منذ إعلان المؤلف عن وجودها (العنوان) والفقرة الأولى (الافتتاحية) حتى الخاتمة!

كما أنّ الكتابة تحتاج إلى الخوض في غمار التجارب، التي تعني المعاناة والمخالفة واقتحام الأمواج، إنها العيش في خضم الحياة، مما سيؤدي بالكاتب إلى فهم أنضج، وإحساس أعمق، لكن التجربة وحدها لا تكفي، في رأيه، لا بدَّ من تكوين ثقافي، إذ إن الفقر الذهنيّ والروحيّ، ينعكس فقراً في حصيلته اللغوية، فنجد قاموسه، الذي يمتح منه إبداعه، هزيلاً!

لعل أهم ملاحظة عليّ التوقف عندها، هي اللغة القصصية، فقد استسهل مثل هذا النوع من الكتابة، كثير من الشباب، دون أن يتقنوا الأداة الأولى لأيّ إبداع أدبي، دون أن يملك أولى أدواته! عليّ أن أعترف بأن ثمّة ضعفاً لغوياً، يكاد يشمل جميع هذه الأجيال، لكن الغريب هو اندفاعهم للكتابة، وعدم مبالاة معظمهم بمدى مقدرتهم اللغوية! لا أدري إن كان بالإمكان التعبير عن ذواتنا أي عن أدقّ مشاعرنا وأفكارنا، ونحن نفتقد أداة الإفصاح عنها! فاللغة ليس قواعد وأحكام صرفية، إنها روح، فيها تتجلى حياة الأفكار، وتتضح معالمها، وكلما اتضحت في أعماقنا أمكننا تجسيدها عبر اللغة! ويلاحظ أن التعبير عن المشاعر، يحتاج إلى مقدرة لغوية استثنائية، وهذا القول لا يعني انتقاصاً من قدر اللغة العربيّة، فقد عُرِفَت بغناها، وما زالت، هنا نتساءل: أين

المشكلة؟ من المسؤول عن هذا التدهور اللغوي؟

ألقي اللوم على أنفسنا، فلا أحد بإمكانه أن يمنعنا من استعمال لغتنا والارتقاء بها! إذ لا يمكنني أن أُلقيه على الآخر الغربي، وألوذ بنظرية المؤامرة، وإن كنت لا أنكرها (فقد فرض المستعمر لغته وثقافته) فالمسؤول الأول والأخير نحن، خاصة بعد أن تخلّصنا، منذ زمن طويل من غزو جيوشه، التي خرجت من الباب، فدخل غزوه الثقافيّ من النافذة! ألا تلاحظون أنّ شيوع وسائل التواصل الاجتماعي، التي من المفروض أن تقوي التواصل اللغوي، وترتقي به، قد أدى إلى شيوع العامية، إذ قلما نجد التواصل بالفصيحة بين أبناء الأمة الواحدة!!! لكن أليس إهمالنا للغتنا انعكاساً لضعفنا وتخلفنا على كل الأصعدة؟

أحس، أحياناً، أنني أناقش أمراً بديهياً، إذ من المعيب ألا يتقن المبدع لغته! وهي أداته لإيصال رؤيته.

إذاً لن نستغرب أن تعاني هذه الفنون القصيرة ترهلاً لغوياً، حتى لتكاد تكون الثرثرة سمة أساسيّة فيها إلى اليوم، إذ يفتقد الكثير من الكتّاب الحساسية اللغوية، عليهم أن يبقوا على صلة وثيقة بلغة الحياة، عندئذ لا يعرفون الجمود، إذ يمنحهم مواكبة الحياة إيقاعاً متجدداً.

يلاحظ أن أغلب قصص الشباب تحاول الابتعاد عن الأسلوب التقريري، صحيح أنهم تحرّروا من أسر قواعد البلاغة القديمة، ورفضوا الخضوع لسحر رنين الألفاظ وزخرفها، وقد بات الاهتمام بالنظرة الجمالية، التي هي عماد الأدب وبقية الفنون، لهذا على القاص أن يترك على كلّ لفظ طابعه الخاص، أي مستوحى من تجربته الروحية والفكرية الخاصة، وبذلك يعتمد المزاج الفني، هو الذي يختار اللفظ المناسب!

ثمة من يبالغ من أجل جماليّات اللغة، فيكثر من التشبيه، ليس لغرض جمالي أو بلاغي، أو على النقيض يستعملون لغة مجردة، مع أن التصوير أكثر تأثيراً في المتلقي، كما أنه من الممتع تحويل عالم المادة إلى عالم الروح، والانتقال من دائرة العام إلى الخاص، ثم الأخص، لذلك فإن الصفة المجردة، كما يقول يحيى حقي، لا تكفي إنها لا تهب نبض الحياة إلا نتيجة لقاء الشيء بشيء أو اصطدامه به، والتجسيم في فن الرسم يكون باستعمال الظلال، وكذلك في التصوير بالقلم نحتاج إلى هذه الظلال، ولن نجدها إلا في انعكاس ظل شيء، وهذا هو دور التشبيه(4) "يحيى حقي "أنشودة للبساطة" الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ، 1987، ص59، بتصرف

إن مثل هذه الظلال، توحي للمتلقي بالتزام العمق والابتعاد عن السطح؛ لهذا يحتاج الفن إلى غنى فاحش في الأحاسيس والعواطف، أي إلى ثقافة روحية، يضيف إليها المبدع فيضاً من العلم والذكاء والفهم، فتجتمع لديه الثقافة الروحية والعقلية معاً، ليحقق اتزاناً بين الروح والعقل، إذ إن **"الفن انفعال منضبط"** فالشق الأول من هذا التعريف (الانفعال) هو من عمل الروح، أما الشق الثاني (الانضباط) فهو عمل العقل، وهذا لا يعني تقييد العواطف، بل الذهاب بها إلى حدّها الأقصى، سواء أكان حباً أم كراهية، لكن هذا لن ينفي حضور وجهة نظر أخرى، يتحكم بها العقل، وبذلك يحتاج الفن أيّاً كان إلى تعدد الرؤى والفضاءات، وإن كان بنسب أقل (القصة القصيرة ...) أو أكثر (الرواية).

حدثنا (أمير تاج السر) المشرف على الورشة الإبداعية التي نظّمتها الجائزة العالمية للرواية العربية (المعروفة بجائزة بوكر العربية) في (أبو ظبي) مبيّناً «الأفخاخ» العامة التي يلاحظ وقوع الكثير من الكُتّاب الجدد فيها، كالجمل الجاهزة، والمشاهد والصور المكررة، لذلك نصح المشاركين من الكتاب ليجدوا صورهم الخاصة، فيتمكنوا من شد القارئ، من مفتتح النص إلى نهايته(11) الكتابة الإبداعية... تُزهر في الصحراء" رشا الأطرش، جريدة الحياة، 05 نوفمبر 2011

إذاً تتبدى هذه التعددية في الفن عبر صراع النوازع البشرية (الخير والشر، الحب والكراهية، ...إلخ) فيكون القصد من كل ذلك إشاعة المثل العليا (الجمال، الخير، الحب...) ورفع الحياة من الحضيض إلى العلا، وهذا نقيض ما بدأنا نلاحظه من شيوع فكرة حيادية الفن، وأنه لا علاقة له ببناء وجدان الإنسان، إذ ثمة مهمة تلقى على عاتق الفنان، هي إحكام بنائه الجمالي، والتركيز على جماليات اللغة، هنا نتساءل: هل يمكننا أن نسلخ اللغة عن دلالاتها الفكرية والوجدانية بحجة تنزيهها عما هو أرضي أو سماوي، فهي معنية بتحديات الشكل الجمالي! يحرك فيه خير فضائله، وأن يقدّم كل ذلك عبر أسلوب فني أنيق مهذّب، متقن الصنعة، يبتعد عن هلهلة الذوق العامي وإسفافه، وهذا لن يتحقق، إلا إذا اكتسب الكاتب القدرة على الملاحظة العميقة، التي تسبر غور النفس البشرية.

إن لغة القلب تصل سريعاً إلى القلب، يفتح مغاليق الأسلوب، ويتيح للفكر والعاطفة والأخيلة فرصة

الانطلاق نابضة بروح واحدة، مما يمكّن المتلقي متابعة الخطاب القصصي بسلاسة وحيوية وصدق.

ثمة ملاحظة ملفتة على الإبداع العربي، هو أن نبرة اليأس، تكاد تملأ فضاء القصة وغيرها، هيمنة الروح السوداوية على اللون القاتم على اللغة، مما يخفّف شهية المتلقي للحياة، فهذا دليل على الفقر الذهني والروحي، إذ يبدو الأدباء وكأنهم يعيشونها غصباً، لهذا يحلم بفنان ثري الروح، يزرع الزهور بين الصخور! فيضيء حلكة الأيام بحروفه!

وقد نبّه (يحيى حقي) الكاتب إلى خطر الإغراق في الذاتية، فيحيط نصه بشحنات ضبابية وأطياف ورموز، وينصحه أن يحاول الولوج إلى تراث مشترك بينه وبين المتلقي، أي إلى مدخل يعين على إدراك الأسرار، إنّ هذا الأثر ليس تحريكاً للذهن فحسب، بل تحريكاً لفيض من الشعور، هو في أغلب الأحيان، غامض، مبهم، عائم، غير مستقر، يصعب تعليله، وتفسيره، بل حتى الإبانة عن عسيره، وهو قد يتعدد بتعدد الأشخاص الواقفين أمام اللوحة، ويختلف باختلاف سياقهم التاريخي والاجتماعي والحضاري! وبذلك تتعدد قراءات النص الأدبي، وتختلف باختلاف الملابسات الزمانية والمكانية، أي باختلاف اللحظة التاريخية أو الحضارية والحياتية، التي يعيشها المتلقي، ومثل هذا التفاعل مع النص لن يتحقق إلا بامتلاك المبدع لغته الخاصة، التي تعلن عن خصوصية إبداعه!

ثمة تحدٍّ آخر أمام المبدع وهو: كيف يبدأ من الفرد، ليصل إلى النمط؟ لذلك عليه أن يكون ملتحماً بالمجتمع، متبنياً لقضاياه، ملماً بقوانينه، سواء أكانت أخلاقية سماوية أم عرفية، لهذا عليه أن يتبيّن "**الفروق الطفيفة**" التي تميّز إنساناً عن آخر، فتمنحه بصمة وجودية خاصة به، لهذا فهو بحاجة إلى الانتباه إلى التفاصيل الموحية، التي لا ينتبه إليها الإنسان العادي، إذ إن الكتابة الإبداعية ليست كتابة منطقية، تعتمد الظاهر فقط، بل لا بدَّ من الغوص إلى أعماق النفس البشرية، وترقب انعكاساتها على تعبيرات الوجه، وحركة اليد، أي على لغة الجسد!

وبذلك يدعوهم إلى الصدق، وإلى فهم أرقى للواقعية في الأدب، أي إلى العمق والدقة، ومحاولة الارتقاء من المستويات السفلى إلى المستويات العليا، التي تمسّ جوهر الإنسان في أي زمان ومكان.

يلاحظ تسرع الشباب للوصول إلى القمة، لهذا لابد أن يتمتعوا إلى شيء من التواضع، وأن يمنحوا أنفسهم وقتاً للتأمل في حلو الحياة (العلاقات الإنسانية، الطبيعة...) ومرّها (بشاعة بعض البشر، الحروب...)

يلاحظ مع انتشار وسائل التواصل الحديثة شيوع المعرفة السطحية، رغم سهولة الحصول على الكتاب بكبسة زر، فقد طغى، مع الأسف إيقاع العصر السريع؛ لهذا نشأ جيل بات غريباً عن الثقافة العميقة! كما أن ثمة مشكلة لا تخصّ الشباب وحدهم، بل تكاد تكون ظاهرة عامة، وهي رفض التراث، دون أن يطلعوا عليه أولاً، من المهم أن نلفت النظر وجود علاقة وثيقة بين الموروث والمعاصر المبتكر، لهذا لن يستطيع المبدع الابتكار، حين ينكر علاقته بالموروث، على الأقل في مجال اللغة، إذ ليس في استطاعة أي أديب أن يبدأ من الصفر فيها، على النقيض كلما اتّسع رصيده اللغوي، كان بإمكانه أن يبتكر أدباً جديداً، لأن اللغة ليست ألفاظاً فقط، وإنما هي فكر وشعور أمة بأكملها.

من المهم التأكيد على أهمية المعرفة الموسوعية، التي تجمع بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وقد لاحظ أن معظم الأدباء الشباب لا يقرؤون إلا بالعربية.

إن المبدع الحقيقي يستطيع إغناء اللغة العربية أكثر من المعاجم اللغوية، لأنه يعايش نبض الحياة بكافة أشكالها وتفاصيلها الروحية والمادية، لهذا يمكنه أن يخلّص التعبير من المصطلحات الموروثة، وابتكار لغة جديدة، تواكب عصرنا!

لعل النصيحة الأهم هي دعوة المبدع إلى الطموح للأحسن في إبداعه، أي البحث عما هو أكثر إدهاشاً، على المستوى الفني، وهذا لن يكون إلا حين تجتمع في العملية الإبداعية قمة الإخلاص في الجهد مع الصنعة الفنية المحكمة، التي تجعل العمل أقرب إلى العفوية، رغم الجهد المبذول! لذلك ينصح المبدع أن يعتمد على عقله ومنطقه اللاواعي، مما يفسح المجال لتفتّح الأحاسيس وخزنها بلا تعمّد أو إرادة.

أما سبب تخلف أدبنا، في رأيه، فهو ذلك الفصل الذي يكاد يكون تاماً بين الفلسفة والأدب، وبينه وبين المشاكل الروحية، لهذا من مهمة الفن أن يجمع في قبضته عالم الشعور وعالم الفكر معاً، أي الجمال والعمق الإنساني والفلسفي!



الأدب الوجيز بين الماضي والحاضر

أ. محمد الحفري

أديب وكاتب سوري

يكاد الأدب الوجيز يطغى على أمكنة كثيرة في وقتنا الحاضر وذلك لأسباب كثيرة أهمها وجود وسائل التواصل الاجتماعي، ومن ثم قصر مادته المبسترة والمكثفة في أقل عدد ممكن من الكلمات، وهذا ما يتيح للقارئ متابعته من دون أن يهدر الكثير من الوقت ولهذا السبب بالذات تجرأ على الأدب الوجيز كل من هب ودب واختلط فيه الغث بالسمين ومع ذلك برزت أسماء مهمة وتلاشت أخرى وبقي قسم آخر مثل حمولات تشوش على هذا الفن.

الأدب الوجيز الذي يتمثل في قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً أو ما يطلق عليه مصطلح "ق ق ج" ومن بعدها قصة الومضة، ومن ثم القصيدة القصيرة جداً والهايكو لا زال حتى اللحظة بين قبول ورفض والكثير منا لا يجهل أن النثر قد بقي لوقت طويل كتابة طرحت مع دخولها إلى المعترك الأدبي الكثير من الإشكاليات، ولا زال بعضهم حتى اللحظة مصراً على الفصل بين الشعر والنثر، وهذا لا يتعارض مع اعترافنا أن أغلب هذه الأنواع التي يعتبرها بعضهم جديدة لها جذور وأساسات تمتد بعيداً وتوغل في قدمها، فالقصيدة القصيرة جداً موجودة في التاريخ العربي كما وجد غيرها عرف العرب القدماء الكتابات الشذرية القصيرة جداً التي تجسدت في أشكال متعددة كسرد الأخبار والأكاذيب والحكايات وغيرها، وقد عالجت المقطعات الشعرية العربية عشرات الأغراض المعبرة عن المواقف الخاطفة والطارئة التي واجهت الشاعر العربي على مدى العصور الأدبية الماضية أ وقد حملت هذه الشعرية كما تؤكد المصادر صفة التكثيف الذي يعد

شرطاً أساسياً من شروط الأدب الوجيز إضافة إلى الصورة الشعرية التي تمثّل رافعاً مهماً من روافع تلك المقاطع، وقد نجد في ما خطه فيكتور هيجو ما يتقاطع مع هذا الكلام ويدلل عليه حين قال: سواء كتب الشاعر شعراً أم نثراً، وسواء نحت المرمر أم صب تماثيله من البرونز فهذا رائع والشاعر حرّ. ولعل في الكلمة الأخيرة من قوله ونقصد حرية الكتابة هو ما دفع بالكثير من الأجناس والأنواع كي تتدفق وتعود كما كانت في عصور سالفة.

ما يتلاقى مع ما سبق هو ما كتب في تقديم كتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" حيث يقول الكاتب في مقدمته: "في عصرنا هذا، عصر الانتصار للسرد، نستطيع أن نعثر على هذا التلاقي بين نثرنا العربي القديم، والسرد الحديث في أرقى صوره وتجلياته 2" والكتاب نموذج عن هذا التفاعل، ويتحدث عن الأسبقية الرفيعة في المخيال العربي.

ما يعنينا في الأمر هو القص العربي الذي قد نعثر عليه في مطارح عديدة ومنها كتاب التنوخي الذي يقول في مقدمة الجزء الأول منه: "هذه الأخبار، جنس لم يسبق إلى كتبه، وأنا إنما تلقطتها من الأفواه دون الأوراق" وهذا النموذج من القص فيه براعة وفرادة وتناغم بين أخباره، وخصائص يتفرد بها عن غيره، واعتماداً على خبر القصة كما يؤكد الأرجنتيني "بورخيس" والإيطالي" "أمبرتو إيكور" فقد أعادت القصة "الحداثية" له، ونقصد الخبر القصصي مكانة الصدارة، فالقصة تروي خبراً أو حكاية، أو مجموعة أخبار لها وحدة مركزية، أو يربط بينها رابط ما، نفسي أو تصويري أو معنوي.

ويرى "فلشينسكي" أن التنوخي قدم نوعاً خاصاً من الحكاية العربية متميزاً للغاية من حيث طابعه، وفي موضع آخر يراه قد دخل الأدب العربي بالدرجة الأولى بمختاراته الأصيلة التي تتضمن أحاديثاً في مواضيع شتى، وفي مطرح ثالث يقول: "حين نطالع هذه القصص والحكايات والأخبار، نشعر كأننا حاضرون في المجلس الذي تدور فيه الأحاديث" ومن ذلك الكتاب نأخذ مثالاً واحداً فيه حكاية قصيرة جداً تقول: "مرّ أشعب، فجعل الصبيان يعبثون به حتى آذوه، فقال لهم: ويحكم سالم بن عبد الله يقسم تمراً. فصدقه الصبيان ومروا يعدون إلى دار سالم، فعدا أشعب معهم، وقال: ما يدريني، والله لعله حق 2" ولو ذهبنا إلى أغلب نصوص الكتاب سنجد أنفسنا أمام قص كلاسيكي رفيع المستوى حيث البداية والوسط والخاتمة التي تشير إلى

أننا قد عرفنا هذا الفن منذ وقت غير قليل، ولكن فتنتنا وانبهارنا بما لدى الآخر تجعلنا نغفل عما هو موجود في تراثنا. حيث نجدها تتنوع وتشمل حكايات "التنوخي" جميع فئات المجتمع العربي الإسلامي، من الشريد الفقير، ومن الصعاليك، وممثلي كافة موظفي المدينة وأرباب الحرف، حتى الخليفة نفسه 2"

لا نريد فيما أسلفنا تأكيد ما هو مثبت وموجود، وإنّما نريد القول إن الحداثة وما بعدها قد شملت معظم الكتابات الأدبية وطورتها لتتناسب مع الزمن والمكان، والكلمة البكر هي التي نطقها آدم كما يؤكد "رولان بارت" في كتابه الذي يحمل عنوان "موت المؤلف"

وفي العودة إلى أحدث ما قدم على صعيد الأدب الوجيز ونقصد بذلك "الهايكو" فمن يتابعها سيجد أن الجيد منها هو قليل جداً ،لأن الشكل الياباني يدفع بما سوف ينجز إلى التقليد ومحاكاته شكلاً ومضموناً وفي القول الآتي مخاطبة لمن تعاملوا معه وكتبوه على تلك الطريقة: "اعترفوا أن ما تنجزونه هو نص نثري قصير جداً يمتاز، أو يفترض أن يمتاز بالجدة والطرافة وحسن الالتقاط وجمال التصوير، وقوة الأثر دون أن تدعوا انتماءه إلى هوية الشعر، لأن الشعر إيقاع، ولأنكم حين نقلتم شكله الياباني لم تفهموا إيقاعه، ولكنكم سميتموه /هكيدة/ على وزن قصيدة1"
ونحن نعتقد أن في هذا الكلام تعميم إلى حد ما لأنه يوجه للجميع، لكننا نجد له الكثير من المبررات فقصيدة الهايكو اليابانية كما يقول هذا المرجع: "شعر له اشتراطاته الفنية على صعيد الفكرة والموضوع وقد حافظت بصورة عامة على هذه الاشتراطات منذ نشوئها قبل نحو ثلاثة قرون لتعبر من خلال سبعة عشر مقطعاً صوتياً في ثلاثة أسطر عن أعمق المشاعر الإنسانية1"
أين المشكلة إذاً في تعاملنا مع كتابة تتناول الطبيعة بكل بساطة، وهل تكمن في هذه البساطة بالذات أو في مقولتها الفلسفية وحكمتها؟ وهل تحتاج كتابتها إلى قلب طفل عركته السنين ليحصل بعد ذلك على خبرة طويلة؟ ونحن نعتقد في هذا المنحى أن الخبرة الطويلة والعميقة أيضاً هي الأساس مع الموهبة في تقديم نتاجات مهمّة وكل كتابة سواء كانت طويلة أم قصيرة تحتاج تلك الخبرة ولا يمكن لكاتب الرواية أن يقدم عملاً ناضجاً من دون تراكمات الخبرة والمعرفة، والكاتب المسرحي لا يمكن له فعل ذلك من دون إدراكه لأهمية موقع كلّ جملة وكلمة إضافة إلى بصيرته النافذة

ومعرفته بأصول هذه الخلطة العجيبة التي يحتويها المسرح كما يجب أن يكون لديه ولو تصور مبدئي عن طبيعة الإخراج وما هي الطريقة الأمثل لتقديم ما كتبه على الخشبة، ولذلك يمكن له تصور الديكور والإضاءة والموسيقا المناسبة، وسينوغرافيا العرض بصورة كاملة.

لا نريد الابتعاد كثيراً عن الأدب الوجيز لكننا نعتقد أنه من أصعب أنواع الكتابة بالنسبة لكاتب جاد يطمح أن يحمل نصه الكثير من الرسائل والدلالات ويطمح أن يحقق من خلال هذه الكتابة ما هو مغاير ومختلف عن غيره.

القصة القصيرة جداً أو الـ ق ق ج ومن بعدها الومضة هي الأكثر حضوراً في مشهد الأدب الوجيز وعلى الرغم من ذلك مازال بعضهم يعتبرها أمراً طارئاً وغير مستحب على الأدب، أو لعلّ بعضهم قد عدّها ثؤلولاً قبيحاً ، بينما عدها آخرون شامة زينت صفحة الأدب ومن خلال كتابي الصادر هذا العام والذي يحمل عنوان "النص المتشظي وأثر المكان في ال ق ق ج 3" تبين لي أن دولاً مجاورة كالعراق قد أصدرت مجموعات قصصية كثيرة في مجال القص القصير جداً، وقد عدّ بعضهم القصة العراقية القصيرة، أو ما يطلق عليها اصطلاحاً "ق. ق ج" قد بدأت على يد "رسام نوئيل عندما كتب قصتين قصيرتين هما "اليتيم" و"الفقير" لكن آخرين يميلون إلا أن البداية كانت على يد إبراهيم أحمد حين كتب "عشرون قصة قصيرة" عام 1974م وخالد حبيب الذي كتب مجموعة من القصص التي مازج فيها بين القص القصير والقصير جداً، واللافت أن هذا العام بالذات قد شهد أكثر من ولادة لمجموعات قصصية قصيرة منها مجموعة أحمد خلف "نزهة في شوارع مهجورة" ومجموعة حسب الله يحيى "القيد حول عنق الزهرة" وقد سبق ذلك التاريخ عبد الرحمن مجيد الربيعي في مجموعته القصصية القصيرة جداً التي حملت عنوان "في المواسم الأخرى" عام 1970م

وتذكر المصادر أن الكثير من كتاب العراق لهم أكثر من نتاج في هذا المجال ومنهم فرح ياسين الذي صدر له مجموعتي "واجهات براقة" و"رماد الأقاويل" وكذلك فؤاد ميزرا الذي صدر له ثلاث مجموعات قصصية من هذا النوع هي على التوالي "مدن الدهشة ــ النبوءة ــ تجريد" وصدر لصلاح زنكنه "كائنات صغيرة ـ صوب سجاد الأحلام" كما صدر لجمال نوري "ظلال نائية ـ قصص قصيرة جداً ــ أفق آخر".

وعلى الرغم من صعوبة هذه الإصدارات بسبب التكثيف وحاجتها إلى عمل طويل فقد تجاوز بعضهم هذه الأرقام حيث صدر للكاتب هيثم بهنام بردي أربع مجموعات قصصية هي "حب مع وقف التنفيذ - الليلة الثانية بعد الألف - عزلة أنكيدو - التماهي" وصدر للكاتب حمدي مخلف الحديثي خمس مجموعات قصصية هي "تخطيطات - قضايا - قضايا ثانية - قضايا ثالثة - حالات برسم الربيع" كما تكوّنت بعض الجماعات على هذا الصعيد، ومنها جماعة البصرة وقد ضمت الكثير من الأسماء منها قصي الخفاجي - كاظم الحلاق - محمد عبد المحسن - كريم عباس زامل - نجاح الجبيلي - عبد الكريم السامر.

وفي العودة إلى حركة القص القصير جداً في سورية سنجد أن ثمة فارقاً زمنياً، فقد انعقد اجتماع مجموعة أصدقاء القصة القصيرة جداً عام 1997م وبعدها اتجهت المجموعة لتقديم نشاطات في المحافظات السورية ثم اتسعت وشملت العشرات من الأسماء ونذكر هنا بعض الذين أسسوا لهذه المجموعة ومنهم أحمد جاسم الحسين، عماد نداف، مي الرحبي، ونذكر بعض الذين انضموا إليها فيما بعد ومنهم أيمن الحسن، يوسف حطيني، أحمد جميل الحسن وفي هذا الشأن يقول الإعلامي عماد نداف: "جاءت الفكرة من خلال برنامجي التلفزيوني الذي كان يحمل عنوان آخر المشوار وقد كان يبث بعد منتصف الليل وكنت أكتب في كل يوم قصة قصيرة جداً وبناء عليه دُعيت للمساهمة في الملتقى الأول" ونذكر هنا أن الملتقى السوري الأول للقصة القصيرة جداً قد عقد عام 2000م في المركز الثقافي الروسي بدمشق وقد حضره الكاتب وليد معماري، وفي الآونة الأخيرة برزت بعض الأسماء التي كتبت هذا الفن نذكر منها على سبيل المثال: يحيى أبو فارس حليس، فهد حلاوة، خضر الماغوط، كما تكوّنت الروابط الالكترونية التي وجد بعضها على أرض الواقع.

ويجدر القول على هذا الصعيد أن القصة القصيرة جداً قد وقع عليها بعض الحيف من الناحية النقدية على الأقل حيث تعامل معها بعضهم من منظور أو معيار القصة القصيرة وقد غفلوا أو تغافلوا بأن لها شروطاً خاصة تختلف كثيراً عن غيرها، من ناحية أخرى علينا الاعتراف أن إنتاج كتاب أو مجموعة قصصية حسب قياسات اتحاد الكتاب العرب وشروطه فيه الكثير من الصعوبة ولو افترضنا أننا وضعنا

قصة في كل صفحة فهذا يعني أنّنا نحتاج إلى مئة فكرة، ليكون الكتاب محققاً لمعيار الاتحاد.

وفي العودة إلى الأدب الوجيز عموماً وبغض النظر عن أنواعه علينا أن نقرّ أن وسائل التواصل الاجتماعي قد ساهمت في نشره بصورة كبيرة وهي بالمقابل قد ساوت بين الجيد والرديء، ومن خلال بثها الليلي والنهاري حدث تشويش كبير على الأدب الوجيز، وحتى اللحظة نجد أن المنتج الكتابي على أرض الواقع قليل جداً مقارنة بما يبث عبر الشابكة ونستطيع وبوقت قصير أن نعدد المجموعات الصادرة في هذا المجال بصورة كتاب ورقي.

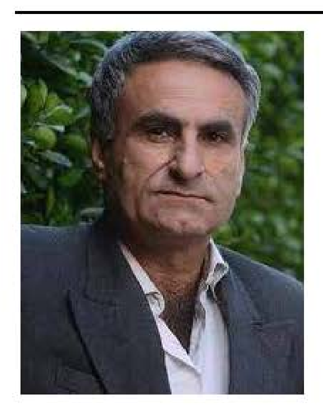
ينفتح الحديث عن الأدب الوجيز على أمداء كثيرة وتتعدد الآراء، وتكثر من حوله المواقف لكن يجب علينا القول إنه أمر واقع وسواء قبله أو رفضه بعضهم، فهو سيعترضنا على صفحاتنا الالكترونية في كل يوم وعلى الجهات المعنية أن تتبنى بعض هذه الروابط، وأن تشجع المميز من كُتّابها، وعلينا التعامل مع الجيد بعيداً عن التجنيس، وعن النوع، والمعيار ليس بطول النص أو قصره إنما بفكرته وفنيته ومحسناته وأهدافه وما يبثه من رسائل وفي هذا الشأن تحديداً نردد دائماً : أعطني نصّاً جميلاً وسأشهد على كتابتك.

هوامش:

1- القصيدة القصيرة جداً. جذورها. تداخلاتها. ملامحها. الدكتور يوسف حطيني. دار توتول - دمشق عام 2021م

2- "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" الهيئة السورية للكتاب - تقديم وجمع ناظم مهنا - دمشق 2021م

3- النص المتشظي وأثر المكان في ال ق ق ج - دار توتول - محمد الحفري - دمشق 2021م



الأدب الوجيز بين الزيف والحقيقة قراءة تطبيقية

أ. محمد خالد الخضر

أديب وكاتب سوري

عبارة أدب وجيز ظهرت على الساحة منذ سنوات قريبة جداً ، وغالباً في مرحلة الحرب الإرهابية على سورية بعد أن تهافت ما هب ودب، وكل من لديه الرغبة أن يصل إلى منبر إلى دورية ثقافية أو صحيفة يومية وغير ذلك، كثيرون هم الذين أصبحوا أدباء، وعلى سبيل المثال يمكن أن يضم أي نشاط لأدب وجيز كما يسمى ما يقارب أربعين أديباً وأغلبهم من النساء، وعندما يبدأ المتلقي بالاستماع تتشتت ذهنيته بين ما يقوله الأديب الذي احتل المنبر من (سفسطائية) لغوية ترفع المجرور وتنصب المجزوم وبين ما اختزل من عبارات في كلمات موجزة ليصبح هذا الأدب أدباً وجيزاً.

وأكثر ما يرهق ويقلق ويرعب تلك التسميات التي صار يفرح بها الطالع إلى منبر غالباً مثل (الهايكو) ليقلد فقط في التسمية دولة أجنبية أو متطفلاً ما.

و(الهايكو) ليس كما يتوقع أصحاب هذا الكار الجديد فقط كلمات موجزة وعبارات ضيقة.. إنه يمتلك مقومات في اليابان مثلاً ويمتلك أسساً ونغمة موسيقية وقد يصل إلى رقي ما ، فالمقلدون تناسوا هذا الأمر وأخذوا الشكل دون المضمون برغم أن بيت شعر يساوي كتب من (الهايك) وهي في موطنها.

ليس بمقدورنا أبداً أن نسمي أغلب ما يدور وما يرهق الساحة الثقافية بأدب إلا إذا عاد إلى أصله وفهم أن الأدب الوجيز هو شكل وجنس أدبي من المفترض أن يكون سهلاً وممتنعاً حتى يستطيع الإنسان المتلقي أن يتعامل معه،

ولا يعرف صاحبنا أن هذا الأدب ليس ابن اليوم.. وهو ابن لتاريخ عريق وأول من كونه وجسده هو الجاحظ وذلك مثل قوله:

(ما أخجلني أحد إلا امرأتان رأيت احداهما في العسكر، وكانت طويلة القامة وكنت على طعام فأردت أن أمازحها فقلت لها انزلي كلي معنا فقالت اصعد أنت حتى ترى الدنيا، وأما الأخرى فإنها أتتني وأنا على باب داري فقالت لي إليك حاجة وأريد أن تمشي معي فقمت معها إلى أن أتت بي إلى صائغ يهودي وقالت له: مثل هذا وانصرفت..

فسألت عن قولها فقال:

إنها أتت إلي بقص وأمرتني بأن أنقش عليه صورة شيطان فقلت لها يا ستي ما رأيت الشيطان فأتت بك وقالت ما سمعت).

ويمكن أن نجد أكثر من ذلك عند الجاحظ ولا سيما أن مناهيجه النقدية كثيرة وكان أدبه رفيعاً يمتلك القدرة على الأثر بالآخر.

وعلينا أن نستذكر الماضي أيضاً فنجد كثيراً مما قاله القدماء في العصر الإسلامي وما قبله وإذا استذكرنا كلام الإمام علي كرم الله وجهه نجد أنه يرقى إلى قمة الأدب الوجيز كقوله مثلاً:

(لا يدفع الشر إلا بالشر .. رد الحجر من حيث أتى).

هذان نمطان من أهم ما قيل وكتب في الأدب الوجيز وإذا استعرضنا الشعر نجد قول عنترة بن شداد:

دعوني أوفي السيف في الحرب حقه
وأشرب من كأس المنية صافيا
ومن قال إني سيد وابن سيد
فسيفي وهذا الرمح عمي وخاليا.

نجد أن عنترة يختصر كثيراً مما يجب أن يقال في الدفاع عن الكرامة والشرف وأن الأخلاق لا تأتي وراثة أو تشابه بل هي تربية وقناعة ذاتية وأحيانا مؤثرات يقصد أن يتمسك بها المرء.

وعلينا أن ندرك تماماً أن قبل عنترة قال الشنفرى:

وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكن
بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل

والأبيات التي سبقت هذا البيت في قوله:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فإني إلى قوم سواكم لأميل

في هذين البيتين يختصر الشنفرى كليم النفس أن يعيش في قومه إلى إذا كانوا كرماء ويفضل أن يعيش بين الحيوانات في الغابة على العيش بمكان لا كرامة فيه.

ثم يختصر كل معاني الكرم في الذي أراده: الكريم إذا وضع الزاد ينتظر من حوله ثم يمد يده في النهاية.

هذه قضايا أدبية مختصرة جداً تحكم التاريخ ولا يمكن أن يؤثر بها شيء.

وليس بإمكاننا أن ننكر أن هناك عدد يمكن أن نعتز به ويعتبر هؤلاء ممن دعموا الأدب الوجيز وهذا في العصر الحديث، وعلى صعيد القصة القصيرة جداً التي تعتبر من هذا الصنف كان محمود علي سعيد الأديب والشاعر الفلسطيني اللامع قد كتب كثيراً في هذا المجال ومن أهم ما كتبه مجموعته جمرة الروح التي تتضمن عدداً ليس قليلاً من القصص القصيرة جداً في عناوين مختلفة ومواضيع مختلفة أهمها الذي يمضي بفلسطين كربة الينبوع الفلسطيني وساعة العشق والشجرة والمجزرة وغير هذا من القصص التي بلغت مضمون الكتاب.

وعلى صعيد الومضة التي ترتقي إلى مستوى الشعر قول ليزا خضر:

الدمع غسل معالم الطريق والريح كسرت جهاتها

تأخر الوصول أو إني لا أمشي

أو إن الوقت لم يسرق

بين بيتي ومعبد الغيم الأزرق.

وكقول هاجر العمار:

إن فينا كل شيء

قال شيخي

مدي صدر التثني

في صحون المسك شعراً

هذه ومضات يمكن أن نسميها أدبا ولكن أين هؤلاء لا أعتقد أن لهم أي ذكر، فتوقيع الكتب والمهرجانات إلى الذين يحنون ظهورهم وهم في سن الشباب والذين يتعاطون كل شيء إلا الأدب.

وإذا سألت أصحاب الأدب الوجيز الآن ماذا سيقولون عندما يسمعون قول أحمد الصافي النجفي:

انظر لخصمي تعترف بمكانتي

فترى علائي من وضيع مقامه

المرء إن تجهله تعرف قدره

من صحبه حيناً ومن أخصامه.

نبوغ محمد أسعد

وفي الواقع لابد من ألقاء اللوم على أي مؤسسة أو وسيلة لا تدرك أن الاسس التي يتكون منها أي أدب تعتمد بالبداية على الموهبة وعلى الثقافة وأهم من كل هذه الامور هو التقيد والتمسك باللغة لأنها من مقومات الادب واحترام الذات الموهوبة.

وعلى مدير المؤسسة او اي قائم على عمل ثقافي أن يسأل نفسه هل هذا

الأديب يقرأ في العام كتابا واحدا وهل يعرف نتيجة ما يمكن أن يحدث من تشويه لسمعتنا وسمعة ثقافتنا أمام العدو عندما يتعرف الى هؤلاء الأدباء ويسخر من شخصياتهم.

ولا يمكن أن أنسى أبدا تلك المرأة التي خدمتها مواقف القائمين على مفاصل متعددة فطبعت كتابا... وعندما قرأت الكتاب وكتبت عنه وهو ضمن إطار ما يسمي بالأدب الوجيز وجدت أخطاء لا تحصى وعبارات أدنى من مستوى العادية بمرات.. ثم كتبت مادة ونشرتها بمكان عملي.. الذكور التي اخترعت الوجيز بالتفكير .. نصحتها بالشكوى ودلتها على طريق مناسب حسب الذي يفكرون به.. وهو إزاحة هموم من طريقهم.. وكان ما كان.. راحت تشتكي يميناً ويساراً ... إلى أن وصلت إلى مسؤول يعرف معنى عمله فقرأ المادة.. وقال لها : غريب أنه لم يكن قاسيا كعادته أمام الغلط.. لا ذنب عنده (الله معك)..

وليس هذا فحسب أصبح في الوجيز وسواه ممن أدخل الهم والبلاء ما يواجهك بوقاحة عندما تدله على غلط .. فيقصدون العيش والحياة ويتآمرن على الكرامة وهذا أصبح كثيراً ..فمن المفترض أن نصلي مثلا لكل أنثى تصل إلى منبر .. ونـدير ظهرنا لكل مكتشف.

وفي النتيجة نحن لا نقف ضد أدب يمتلك مقومات الثقافة وأسس الأدب وبنائه.. ولكن ما هو موجود لم يكن بخير ولا ستكون نتائجه بخير .. ولا أعلم واضح أن هناك ما هو وراء الأكمة ......

لذلك أقفلوا يا أصدقائي أبواب المجاملة والنفاق .. فماذا يريد العدو غير أن نضيع ويصبح الأدب وجيزاً حتى في أخلاقه أو مختصراً على السهرات الانكشارية .. حافظوا على حقيقة انتمائكم .. والحاضر درس.



قراءة في واقع القصة القصيرة جداً

أ. محمود علي السعيد
أديب وشاعر من فلسطين

1ـ القصة القصيرة جداً بين جنّة القبول وجحيم الرفض:

القصة القصيرة جداً سردٌ حكائيٌ جُنيست على يد رهط كتابي أدبي عربي اليد والقلب واللسان وليست مجتلباً غربياً كما يروق لبعض منظري علاقاتها وبرامجها تضطلع بمهمة تثقيفية مدهشة بسرعة برق خاطف، تعلي من شأن انحسار السرد المُتداول بشتى أنساقه بإضافة لبنة ذات مذاق طعمي، وخصوصية تشكيلية، وفرادة بنائية، بمظهرية ثوب خالب، ومكنون جوهري مكثف وتماسك وحدة عضوية بشطريها الموضوعي والمضموني، وتواتر تصعيدي هرموني، وتنامٍ درامي دلالي، ونبرات موسيقيةٍ سمفونيةِ الطابع، يعضدها اختصار مفرداتيٌ يرفض الإطالة الممجوجة والترهل الكياني والثرثرة المجانية، تبور لعطلي لمسافة الزمن، وتقلص أفقي مضغوط لمساحة المكان، وبقعة ضوء مقروءة الأبعاد من كينونة الحدث، وشذرات طيفية من شخوص فرادى،

إضافة إلى المفارقات المحركة لمولد الضخ الجمالي، والقفلة الصادمة المدهشة بصعق تفجيري قصدية استمرارية الأثر ورسوخه، وانتخابات دقيقة بمسطرة الذائقة المدربة للعناصر بكامل محمولها الأنيق والرامز والموظف، وتجنيح صوري يؤدي فيه الانزياح (المجازي ـ الإيقاعي ـ اللغوي ـ الدلالي) عبر أسطوانة الخيال دور البطولة، والإفادة من الأجناس الأدبيّة تيمناً بظاهرة الأواني المستطرقة التي يحيل الواحد جزءاً من مخزونه إلى

أشقائه في تناسقٍ رؤيوي مقنع إلى آخر قائمة العناصر الجمرية في موقد حضورها العصري المتأجج والتي أجزم بأن بعض الأفرعة والمكونات في أصلابها الشجرية لم تتجسد بعد بتقعيد منهجي أو تساوق قانوني بدعوى مبرمة القرار، وإن كنت مصراً على عمق التجذر الضارب في باطن النتاجات الكتابيّة السردية ومدوناتها المطروحة في أسواق العدالة التحكيمية المثقفة بتمدين مواكب ومنصف، المكهرب والجاذب لفاقد الذوق البصري بالتلمس والحدس فما بالك بالمالك لعين زرقاء اليمامة، وفطانة العبقري، وانشقت القبائل المبتلاة بلوثة الكتابة وشغف المس الكلامي العابق بأريج الإبداع إلى فرقاء ثلاثة لا رابع لها، قابل ومناصر، رافض ومشاكس، قابل ورافض بأرجحة مرض فصامي يتنقل من خندق (المع) إلى (الضد) ومن السادية إلى المازوخية بجرة قلم وطرفة نظرة حسب تقلبات مزاج الطقس ومركز الجاذبية ومعطى الآنية، أرجعها الضلع الأول من مثلث الفرق المعاضد إلى بئر الذاكرة الكتابية والشفوية المتبلورة في مسرودات مبتسرة قديمة دون أن يولي دقة المصطلح (ق.ق.ج) very short story النصيب الأوفر وقصب السبق في معادلة التقييم والتمحيص ومجريات الحكم الصائب دامجاً بعشوائية مقيتة بين (الحكاية - الأقصوصة - الحكمة - الخاطرة - القول المأثور - الطرفة) إلى آخر المسميات النثرية المضغوطة المتعاقبة في تاريخنا الأدبي بمتوالية عددية أرباً أن أقول هندسية مما أضاع حقيقة الإمساك بالتأريخ المعتمد لولادتها لتلقيفه للأجيال القادمة بمنطقية محصنة بمناعة الوثائق للسير على ضوء مشكاتها عندما نحتاج إلى بصمة الدليل في تأكيد الوقائع للبناء على تسلسلها في التقويم الدهري للمنجزات فندخل في دوامة من الصعوبة بمكان الإفلات من ربقة مشوشاتها واختلاط أمورها، وضياع بوصلة توجهها، فيما أحالها الضلع الثاني المهووس بعقدة الفرنجة وقد فقد جهاراً خصيصة فروسية الضد الشرقية بمركب نقص وضآلة قوام إلى الأغيار وبخاصة بعض متنطعي التنظير لها من المناطقة المغاربة رافعي بيارق التناصية بالتصفيق النقدي للمجتلبات الوافدة كالمينيمالية القصيرة الفرنسية أو (microrelatos) أمريكا اللاتينية ومعنى المصطلحين (الحكاية أو القصة القصيرة) وإسنادها إليهما بينما وقف الضلع الثالث موقف المتفرج السلبي يناصر ولا يجهر، يعتنق ولا يمارس، بالمقدور إدراجه في جدول الأدوية الطبية ذات الصنف البارد الذي

أكل الدهر على صلاحيته وشرب، وأما بخصوص الفريق المجافي فقد امتشق كل أسلحة الدمار الشامل على حد تعبير (العولمة المتوحشة) وأخذ يجندل كل من لمعت بوارقه من عشاق هذا الجنس الفتان يتوسطهما فريق رجراج لا يعول على اجتهاداته الذوقية ومنطقه السفسطائي وحججه المتقلبة. أردف القول أيضاً في نقطة علام اعتورت الخوض في لججها قوافل من فرسان المسرود الكتابي بشقيها المدرجين. الأول وقد قدح زناد فكره حتى الاصطلاء فخلص إلى المجاهرة الصاخبة بالإقرار بجمال المولود الجديد (القصة القصيرة جداً) باعتباره فرعاً من أبوة القصة القصيرة مطلقاً عليه تسمية (نوع) بينما الشق الآخر من معادلة المعاضدة أعلى رفعته باعتباره جنساً أدبياً خالصاً حلالاً له فرادته ومغايرته واستقلاليته ولكل منهما مرافعاته وإن كنت من منطق قانوني ذوقي خالص أرجح الجنسية على النوعية أقول وبكل ما يختزن القول من رسوخ وتجذر القصة القصيرة جداً very short story جنس أدبي يتصف بالجدة الحضارية والإمتاع العصري أرس جل أعمدته البنائية إرباً أن أصرح كلها مكتسحاً الأمكنة والأزمنة والشخوص أفقياً وشاقولياً وقد أضحى قولة حق جلية جلاء قرص الشمس في رابعة النهار تلهج بمعناه ومبناه جوقة من المتخصصين من القاع والسفوح والقمم يعجز الحاسوب عن الإحاطة بتعدادها من فاتحة سيرورة القرية الكوني إلى خاتمة مطاف الأسئلة وقد أفردت له الأطروحات والرسائل، الاحتفاليات والملتقيات، المنابر والمنصات، سواء أصفقت الأفئدة القابلة بحرارة اللقاء أم اكفهرت وجوه القلة الرافضة بأقنعة الظلمة.

2ـ القصة القصيرة جداً جوهرة المرسل ـ بهجة المتلقي:

توسدت القصة القصيرة جداً ـ علواً وحضوراً ـ المقعد الأمامي في قاعة الأجناس الأدبية الموصوفة عصرياً بعد سجالات طاحنة بين فريقي الإقرار والإلغاء، الأقدام والأحجام، سقطت مضرجة فيها الكثير من المفاهيم والمنطلقات الاضطهادية، وشرعت تتشبب بخصالها قوافل يصعب إحصاءها من محترفي العطاء الإبداعي وهواته، ومدمني القراءة بشطريها السطحية والمعمقة في مشارق الخريطة الآدمية ومغاربها مجتاحة برقة ومهابة ولطف مجمل أدوات الاتصال ووسائل التوصيل الداني منها والقاصي مما يملي بإلحاح طاغ أن نقدم للقارئ النخبوي أولاً جملة من المرموقات الحيوية غير القابلة للاضمحلال تساهم بدرجة قياسية في تفعيل بلسم نص

المرسل إنضاجاً لفاكهة الشفاء في حديقة مستشفى المتلقي.

1ـ المرمى الشكلاني (الثوب):

من أبجديات جماليات القصة القصيرة جداً بصمة أسلوب الشخصية الكتابية وفرادته من خلال معجم ألفاظ خاص طافح بالغلال لإشادة أنساق لغوية ومنظومات جملية بمداميك منتقاة وتوظيفها بانبثاق تلقائي ـــ وجبة ومقبلات ـ بمهارة أصابع ورهافة ذوق وحذق انتخاب وفرز مع بحبوحة من الدفق الوجداني والسيولة الروحية مما يفضي على التشكيل البنائي قسمات الطزاجة ورونق الاخضرار ووقار الرصانة المجبولة برحيق الطراوة بغية الاستئثار بمجامع الأهواء ومنازل القلوب للوصول إلى حال من تأجج جمرات المواقد واندلاع بروقها.

2ـ المرمى المضموني (المحتوى):

تنوس مضامين ومواضيع الوجود الحياتي بكل معطياتها وأبواب حضورها بين قطبين لا ثالث لهما، قطب يرفع بيرق الإيجاب بكل محموله من القيم والمناقب التي تمتح من الأصالة نسغ صيرورتها وفحوى تألقها وفورانه والآخر بيرق السلب بكل ما يعج مستودعه من بضائع الرخص والاتضاع والحطة الأخلاقية لذا فجوهر القصة القصيرة جداً وخصيصته من هذا المنطلق العادل ميال بطبيعة فطرة صانعه المصوغة من طهر العفوية البدئية والطيب الصميمي إلى الضفة الخيرة دون الشريرة وهي التي تحظى بإجماع معتنقي ديدن الإبداع وسلوكه ليكون (القاعدة) وكل ما خلا ذلك من صرعات وهرطقات وتقليعات دونية المغزى يتعلق بها بعض مروجي سلع ما بعد الحداثة المستوردة ومنطوياتها المفخخة بخيط قماشتها النشاز عن توقيعات وأنسجة سمفونيتنا الشرقية شغفاً بحب الظهور والبهرجة تتأتى بالأعم الصرف من ضغط سقام فصامي أوقع الكينونة البشرية، طينية الجبلة والمنزع في مطب الشروخ والشقوق والانشطارات والتحليق الاعتباطي هلوسة وتهويماً خارج جدار الجاذبية.

3ـ الوجدنة والعقلنة:

من الصعوبة بمكان إحصاء كل فوارق الأمور بين (القلب والعقل) (الوجدان والفكر) في معظم المجالات ومجمل الوظائف (المجازية المعنويّة) دون (المادية العضوية) بداية والتي تخص كل واحد منهما أو تصدر عنه، فاستأثر العقل (بالمنطق والفلسفة والعلوم والرياضيات وما قاربها سلالة) بينما كان لنصيب القلب (الإبداع الكتابي بكل تشعباته ومسالك طرقه والموسيقا والتشكيل وما تفرع من

أرومة عائلتها) وإن كنا لا ننفي إطلالة العقل بوصفها رقابة طفيفة الشأن على منجزات القلب العاطفية ومذخراته الجوانية المتوارية في العمق دون التدخل الفاقع في شؤونها فكان للقصة القصيرة جداً حظوة ملحوظة من الوجدنة التي إذا جف صبيبها في صلب النص استشرت جرثومة التخشب والوعورة في أوصاله وانتقل إلى حجرة التفكر التجريديّ الذي يقصيها إقصاء مرعباً إلى خندق العقل لتأتمر بمنطقه المجافي كل الجفاء لمنطق الإبداع المعافى وتجلياته الضوئية.

4ـ محورية الهدف:

الرقم الأنصع في معادلة القصة القصيرة جداً الحسابيّة المشدودّة إلى نقطة إشعاع وبث بؤرية تجسد الرمز المركزي والرنو المتوخى لصليات الرماية الإبداعيّة في صحن دار المنتج حيث يختصر كثافة الغابات وحضورها ـ كمعطى مكاني ـ بقلامة غصن ودقات قلب الوقت وعنفوانها ـ كمعطى زماني ـ بطلقة نبضة، يخاطب بقطار الحاضر المقلع محطات المستقبل بزخم نوعي ونظرة صقرية وسياق بنيوي مسكون بالخطف والإبهار ومولع بالحفر في شغاف طبقات الروح ومهادها.

5ـ مهرجان الفنون الجميلة:

للقصة القصيرة جدا وقع جلي في مهرجان الفنون الجميلة جلاء قرص الشمس في مدرج الضحى عبر مجموعة من قنوات التقاطع الحميمي معها يصعب تخطيها ليس فقط من قبل المتلقي الألمعي الفطن بل ومن قبل المتلقي المتخم بالبساطة وقلة المحصول الثقافي وهشاشته أيضاً، تتماهى بخاصية (الشعرية) مع فن الشعر (والحكائية) مع سرديات القص و(الموسيقة والإيقاع) مع الموسيقا (والتونات اللونية) مع التشكيل (والتوتر والمشهدية) مع الدراما (والتصويت) مع الخطابة (وتعبيرية الحركة) مع الرقص والتمثيل (واللقطة المركزة) مع التصوير الضوئي كعينات مائلة نموذجاً تعطيها بكل ما تحمل لفظة العطاء من فصل إيجابي ومؤدي جمالي دفعاً باتجاه القادم المستقبلي والقابل من الأيام، لتقيم صرحها الرخامي الشاهق غبطة القلب ومحجاً للعقل وآية للنظر.

6ـ جدلية الترابط:

من أهم عوامل اجتذاب مسرود القصة القصيرة جداً واختماره تحقق جدلية الترابط العضوي بين مكونات الكائن الإبداعي المدرجة في السياق عبر ترابط ملحمي يودي إلى تلقف الجماليات بكل أوصافها دفعة واحدة

من خلال انصهار كتلة الجزء في الكل واحتضان كتلة الكل للجزء حيث يقوم كل شرط وجودي فني بدوره المنشود ووظيفته الموكلة إليه في إشادة المعمار التشكيلي وتوطيد أساساته بتوازن في التدرجات اللفظية والجملية على صعيدي اللون والإيقاع اللغويين وتماسك جدران الطوابق المتراكبة بطرز مداميك الجدة الموضوعية ولبنات الأصالة على صعيد التشيؤ تواشج صخري بين نصفي القوام النصي الخارج والداخل، الكم المفرداتي والكيف التوظيفي تأكيداً لهيكلة حضور المنجز ووحدة مستلزماته وانسجامها وإمعاناً بجدوى معادلة جدلية الترابط ومسوغاتها بغية إشباع شهوة القراءة استمتاعاً وتلذذاً لدى المتلقي.

3ــ القصة القصيرة جداً بين المراوحة والانطلاق:

يفضي المسح البانورامي الدقيق والموضوعي لظاهرة القصة القصيرة جداً التي تربعت على عرش الكتابة منذ خمسة عقود ونيف بالاستعانة بمجهر الذائقة الجمالية السباقة، والوقوف في معظم محطاتها، إلى جملة من نقاط العلام اعتورت صيرورتها وسيرورتها معاً بشقيها (الضوئي والظلامي) أو جزها على عجالة:

1ــ فضاء الولادة: لم يكن أمام صرخة الولادة الأولى لكينونة القصة القصيرة جداً في (الزمان والمكان) فضاء نصي ودلالي مفتوح على مصراعيه يتيح للمولود الجديد بتجليات وجوه موشوره أن يحقق حضوراً لافتاً يحرض بخلب صاعق شهية القراءة المدربة منها والعادية، ويستقطب بمغنطة وكهربة وشد قوافل الحجيج، وإن كنت أجزم بتوفر الفضاء الجغرافي، بتواتر بسلمه الموسيقي في الانخفاض والعلو، التقريب والتبعيد، الاتساع والضيق، مسيرة حقبة لا يستهان بطولها نتيجة كوكبة من الظروف الموضوعية والذاتية الضاغطة يأتي في المقدمة منها الخروج على أنماط القص المتداول ومسروده الدارج في الامتثال إلى غريزة القطيع في التوجه، والجأر الشكاء من رسائل الوافد الجديد المضمخة بأرج التحديث والتجريب والمغايرة.

2ــ فضاء الحضور: ما إن دبت الفتوة وسرى تيار العافية في أوردة الوليد (القصة القصيرة جداً) very short story وأعضائه المكتنزة، وغلي مرجل الانعتاق الدموي في بؤرة مسقطه القلبي بدقات وجدانية، ونبض راعش، حتى طفقت المسيرة تشب على طوق الجدران والأسيجة، والأمواج على ظهر الشواطئ، هاجرة فضاءها المغلق غصب

المناخ الإعلامي والمعرفي الضاغط بقصرية مقيتة قصدية الإبقاء على واقع الحال ومألوف أغنيات عصفورة الصيف السبعين التي تتمحور جميعها دون استثناء حول طقس الحصاد واحتفالية الواسم.

3ـ **فضاء التألق:** حيث اكتمال المعمار التشكيلي بقامته الفارعة وألقه الجمالي، بتطابق ينحو تجاه النسبي أربأ أن أقول: المطلق، احتراماً للنظرية الأنشتاينية في فلسفة النسب، وشرعت أفواج المهنئين والمحتفين بالتقاطر جملة وتفصيلاً، وأعراس الكتابة بتعليق قمصان الفرحة على مشاجب القص المبتسر، والأفئدة والألسن باللهج بمنظومة (القصة القصيرة جداً) بتفرعاتها التنظيرية والتطبيقية مما حدا بجمهرة من حملة الأقلام، ومناطقة الضاد، بالإسراع إلى ولوج قاعة التتويج لتقاسم وجبة الخطاب أدرجها في ثلاث طبقات:

ـ **الطبقة الخلاقة:** تجسد القلة الموهوبة والمتبصرة المسكة بوثوق بمجمل متطلبات اللعبة الفنية (بالمفهوم الإيجابي للمصطلح) والإحاطة الجمالية من خلال أدوات تتقن التعامل مع هندستها التشكيلية، وأفواف جزرها المرجانية، ومنجمها الفني بحذق ومهارة، قوامها وملاك عمقها:

أ- خزان ثقافي ومعرفي حافل ب ـ قاموس مفرداتي مكتظ بصنفيه الدارجين (الزراعي والصناعي) ج ـ رصيد من الطاقة المتجلية والكامنة تلمس الأبخس بشغف فتصيره الأثمن، والهامشي تعيده إلى الجوهر د- تجربة احتراق يشتم عبقها من مسيرة فرسخ م - صدقية السلوك الحياتي الداعم والمساند.

ـ **الطبقة المتطفلة:** تمثل الكثرة التي حباها المطلق بفراسة الاستشعار عن بعد، وسرعة الاقتناص، وفهلوية التسلق والحضور الاعتباطي، دون أود من موهبة، أو شذرة من ثقافة ووعي، أو لسعة جمرة من موقد تجربة، أو خيط لقطة منظرية من إضمامة قرنفل، استنفرت كل مستلزمات الحضور الشكلي من بهرجة إعلامية ومروق سلوكي، وأناة متورمة مريضة، وإتقان بروتوكول فن العلاقات الاجتماعية ومظهرها الخادع، تعضدها وظيفة رافعة، أو تجمع أيدلوجي مطبّل، أو أرصدة من الجاه والحور العين ورنين الأصفر الذهبي (بالمفهومين الواقعي والمجازي). أخذت تجول وتصول كتابة وتنظيراً ومظهراً في مضمار أجمل المدائن (القصة القصيرة جداً) دون كوابح من ضمير أو مصدات من قيم، أو مسحة من خجل ونصب أعينها درج الوجاهة المستقبلية.

ـ طبقة (البين بين) أو قل: (الطبقة المنافقة) التي تظهر عكس ما تبطن، واضعة رجلاً في النار وأخرى في الجنة، تشمس إذا شمّست وتعتم إذا أعتمت، تعتنق مقولة (يجوز الوجهان) أجمل ديدن عصري، عندما تروج بضاعة القصة القصيرة جداً في سوق الكتابة تسمعك أعلى أصوات المناداة وأحرها وعندما تكسد نتيجة تضاربات بورصة مافيا الثقافة وعرّابي الصفقات، وقنّاصي فرص الاستئثار والمباهاة والتشوف، تصاف باختناق الطبقة الصوتية وبحة التوصيل.

يقابلها على الضفة الأخرى عشيرة من تجّار المعطيات الكتابية تخندقت في معسكر (الضد) أصنفها في نمطين: الأول: ناصرها لدرجة التطير قولاً وممارسة دون أن يحقق تجذراً أو علواً فانقلب عليها رأساً على عقب، وراح يطلب سهام الضغينة على كل مقارب ومشايع لشريعتها وديمومتها وشرر الحقد يقدح من صوّان طويته: الثاني: لم يستسغ بعد أن راق له طقس المراوحة في المألوف والناجز وإدمان معاقرة خمرة اللغط الخاطري وحيد الخطوة والمقصد، والركون إلى فيروس الاستكانة والتخشب الذي ضرب أصلاب (المولد والسلك والمصباح) فأقفل كل الفضاءات عن رقعة أرضه، ومنسريات الصحة عن جسار نصوصه، فشرع يصمي عقول النظارة من صور الكيدية وحبائلها برشقات موجعة، ويطيّر في أربعة أقطاب المعمورة صرخات التشكيك المرتبط بقبح عجلة العولمة وقانونها الغابي، يرفدها بجملة من النعوت غير الرصينة أبسطها: أنها وشقيقتها التوأم (قصيدة النثر) مجتلب غربي يرتدي لبوس العربية، وهي نظرة أحادية المنطق والتسديد، تبصر من الكأس نصفها الفارغة دون إيلاء الأخرى أدنى نصيب وإن كنت أقرُّ بصماً بمشط الأصابع إن أصحاب هذه المقولة يمتلكون جزءاً من الحقيقة وليس كلها.

هامش:

القصة القصيرة جداً من أجمل الطروحات الكتابية العصرية (كنت قد عرّجت على أسبابها في مقالة تنظيرية سابقة نشرت في أكثر من موقع) حطت رحالها باطمئنان بعد مشقة في مضارب معظم وسائل البث والتبليغ الإعلامي وفي وجدانات ومهج وفرة من عشّاق أساليب القص مبتدئين ومخضرمين حتى أنها أغوت بروعتها كتابة واعترافاً ومشروعية بعض أعمدة الأدب العربي ومنصاتها الأمامية (نجيب محفوظ ـ حنّا مينة ـ د. عبد السلام العجيلي ـ عادل أبو شنب ـ ياسين

رفاعية) على سبيل المثال لا الحصر بغض النظر عن الفئة النقاقة التي ترفضها ظاهراً وتمارسها في الخفاء والأخرى التي ابتليت بشح المناقب وفضاضة المسلك ورخص المرمى، وغيرها التي افترشت الدجل والتحفت الزأبقة الواردتين في سياق المقالة ونسيجها، وقبل كل ذلك وبعده ثرثرة المرضى المجانية من صغار الكتبة، وأحبار السفسطة، وسدنة القص الخلبي.

4ـ القصة القصيرة جداً قرنفلة الحضور:

القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد أطلّ باستحياء وخفر على يد نفر قليل جداً في الثلث الأخير من عقد الستينات في رحاب بلاد الشام أخصّ قلب كنعان منها أولاً ثم اتسعت فتحة فرجاره لتشمل القطر السوري ولحقتهما تباعاً أرض الرافدين والكنانة وأمصار المغرب العربي مشيراً بتواضع جم وغبطة عارمة إلى تجربتنا الريادية السبّاقة (تقنية ومصطلحاً) Technicality في هذا المضمار والتي استوقفت العديد من الأقلام النقدية المومأ إليها بالمهج (د. نعيم اليافي ـ د. سمر روحي الفيصل ـ د. علي حافظ ـ د. محمود سالم محمد ـ يوسف سامي اليوسف ـ محمد علي شمس الدين ـ د. جميل حمداوي ـ د. مسلك ميمون ـ محمد غازي التدمري ـ سلامة عبد الرحمن ـ طلعت سقيرق ـ د. سعد العتابي ـ د. محمد الراشد ـ سفوان صفر ـ باسم عبدو ـ محيي الدين مينو ـ على سبيل المثال) واستمرت الخطوات على الإيقاع البطيء إلى أن بزغ عقد التسعينات بصليات شمسه فانفجرت مستودعات القص المبتسر وقامت الساحة الأدبية ولم تقعد وطفق سبيل عارم من كتاب هذا الجنس ومشايعيه يغزو أعمق النقاط وأدق المرامي وتدفقت المجموعات الأنيقة وقد طرزت أغلفتها مصطلح (قصص قصيرة جداً) (very short story) وأخذت المعارك النقدية تتصدر واجهة وسائل التوصيل وقنوات البث بين مؤيد ومعارض، شاجب ومبارك وما زالت حرارة وطيسها في ارتفاع، وسعة قفزاتها في تتابع وتواتر، وكان لمدينة حلب البيضاء القدح المعلي في رفد مجرى هذا الجنس العبق بجداول ثرة، كان بودي التعريج على ذكر الأسماء ولكن... أقول دون مصادرة قناعة أحد والاستيلاء على درر مصرف مقتنياته أو النيل ولو بأوهى خيوط الإشارة من مرتكز خواطره، وعلو منصته، وتفتق قريحته: إن القصة القصيرة جداً أضحت جنساً أدبياً متفرد باستقلالية طاغية، له قوامه الخاص وخصوصيته المرموقة ومذاقه الجلي ووهجه الدافئ الأليف، بمنارة مرئية للقاصي والداني، الأعشى

والمبصر، من المتابعين الجادين أصحاب الذائقة المدربة والمنطق الصائب أربأ أن أقول: السابلة وإن لم يتقعد منهجه وترسو قوارب نظريته بشكل مطلق ونهائي، أعرج على بعض نقاط العلام التي يشترط تواجدها في أصلاب النصوص المندرجة تحت سقيفته من منظور خاص.

1 -التكثيف: (intensification) وذلك بتوخي الاختصار والتلخيص اللافتين، والانتقاء المفرداتي الحاذق، والتوظيف الجمالي في عملية رصف اللبنات والمداميك في معمار الطرح التشكيلي.

2ـ الزمان: (time) من عداد السيرورة والصيرورة الكونيتين أو قل: قبلة من شفة لحظة.

3ـ المكان: (place) مساحة تويجة قرنفلة أو قطعة ضوء شرختها أصابع راقية من قرص الشمس أو ضربة فرشاة مصور متألق أو صدر حبة مطر صيفي، أ، رقعة جدار عتيق ومسند مخدة عشق أو...

4ـ شعرية النص: امتطاء صهوة وسائل التبليغ الموارب التعبيرية من أنماط الصورة الفنية باعتماد الأقنعة والمجسّات الانزياح بضروية المتداولة (المجازي ـ الإيقاعي اللغوي ـ الدلالي) بدءاً بتسنم قمم الخطف الاستعاري واللمح الكنائي والتشبيهي من تشظيات وجوه موشور البيان والمعطى الطباقي وخمائر التورية من صليات البديع الجمالية وليس انتهاءً بالمجاز العقلي.

5ـ الحجم: توخي الحجوم التي لا تتجاوز سطورها مساحة راحة الكف وإن كن كنت أجزم أنني غير معني الآن بتحديدها درءاً لغائلة الوقوع في مطب الرجم بالغيب والتطلع المستقبلي الرجراج، قصدية إيصال الشحنة وضخ المعلومة وتوقيع الرسالة بأقصر الطرق وأنجعا دون الاكتراث بالترهل المجاني والإطالة المملة والثرثرة اللفظية وذلك بتبني (أس الكتابة وأسنس القول).

6ـ القفلة الحادة: من أبجديات جماليات القص القصير جداً وخلب مسروده القفلة الحادة الصادمة غير المتوقعة والضربة المدهشة القاضية (بالمفهوم الإيجابي) بغية استمرارية التوهج في قرارة المتلقي وتناسق دوائر القراءات الدلالية ولسع حرارة الأثر

7ـ الحدث: (action) ليس بالضرورة القصوى والمطلب الملّح تبؤر الحدث دراميا بوتيرة متأججة وتصاعد بنائي هرموني شاهق وتواشج سمفوني صاعق بل تكفي المفارقة الشكلانية والمضمونية والعزف على وتر التصادمات المفرداتية والأنساق اللغوية والموسقة

الداخليـة والخارجيـة بمهـارة أنامـل ورجاحة عقل ونصاعة وعنفوان موهبة.

ملاك القول:

القصـة القصـيرة جـداً وشـقيقتها التـوم قصـيدة النثـر (شـريطة التميـز والسـطوح والتجـذر) قـدر كتـابي لمـن يتطلـع إلى جنـة القـص القـادم وفـردوس الشـعرية المكـتظ باليـاقوت واللحـاق بقطار العصرنة المقلع بمتوالية هندسية أخشـى أن أقـول عدديـة صـوب الهـدف المرتجى والرنو المقصود فالضغط الجوي الحيـاتي ومتطلبـات عصـر الاسـتهلاك وتسـليع المناقـب والحيـوات القـابض بسادية على مفاصل الجبهات وجمرات مواقد الفصول لم يبق فرصاً سانحة أو بحبوحة مقعد جلسات لمطولات الوجبات العقلية والوجدانية، الروحية والجسدية) لمجـردة والمشخصـة (المقـروءة والمرئيـة والمسموعة) وإن كنت أقر بصماً بمشط الأصابع إنه ليس القدر الوحيد وبالتالي ليس كل ما يلمع من سرديات القص القصير جداً الذي اجتاح الشارع العربي دون مصدات أو كوابح جوهراً فغالباً مـا تصـمي فـؤادك أو تشـدُّ ذائقتـك البصرية قطعة زجاج عجفاء أو كسرة معدن رخيص أفردتها عجلة العطالة في ركن مهجور.

الومضة الشّعريّة تجربة شخصية وآراء نقاد



أ. منذر يحيى عيسى
أديب وكاتب سوري

هل يمكننا القول أنّ الكتابة هي عمليّة أو محاولة لترجمة أو توظيف الأحلام، والتي هي من المواد الخام، ولحظة الدخول في المغامرة الكتابية، قد تفصلنا عن الشعور المباشر، وتقود إلى حالة غير محدودة، والسؤال هل يكون الشّاعر أو القاص والمبدع بشكل عام أحد أبطال ما يكتب، حيث أن الأحلام كما وصفها "أريك فروم" هي تلبية خيالية للرّغبات اللامعقولة والمرتبطة بنا بالأصل منذ الطفولة الأولى.

ومن تجربتي الشخصيّة في الكتابة كنتُ أرى أنّ بإمكان كفّي أن تمتد إلى أيّة غيمة لأجني ما أشاء من ماءٍ أسكبه في صحراء الوقت، لتنبت أجمل أزهار الدنيا، أو أرسم وجهاً جميلاً لمن أهوى وكأنّ القلب يتمايل في عرشه كملك انتشى بخمرةِ الانتصار، عندما كانت العين تلمح وجهاً أو عندما تحرّك الريح خصلات شعرٍ كحقلِ قمحٍ امتصّ من صفرة الشّمس ما شاء، أو سرق من الليل كلّ السواد.

كنتُ أشعر عند تنفّس الهواء، في بدء قيامة الأرض، بعد شتاءٍ كنت أراه دهراً، أشعر أنّ لجسدي أكثر من جناح، ولا جاذبية للأرض، وتتوهج الرّغبة وكنتُ بأحلامٍ لا حدود لها أتخطى مرارة الوقت، أمنح من أشاء عسلاً من عصير الكلمات التي أوسدها بياضُ أوراقي حباً لا حدود له ولا انتهاء.

محاولات الكتابة الأولى كانت مشاغبات محدودة في مضمار القصيدة العموديّة ونصوص في الشّعر الحر وكان ذلك بتأثّر بالقراءات الأولى ووفق ما هو سائد حين تفتّح الوعي وبتأثّر الوسط الأسري.

وقد وجدتُ في قصيدة النثر المجال الأرحب لأعبّر عن مشاعري كتابةً، فخضّتُ غمارَ هذه التّجربة في مجموعاتٍ تراوحت نصوصها بين الطويلة ذات النّفس الملحمي والقصيرة، إلى أن وجدت في الومضة النثريّة الطريق الأكثر ملائمة لإيقاع العصر، فغلبَ على ما أكتب سمة الومضة، أو ما سمّي مع القصة القصيرة جداً "الأدب الوجيز".

حول قصيدة النّثر والأدب الوجيز:

يضمّ الأدب الوجيز صنفين من الابداع، هما القصّة القصيرة جداً، والومضة الشّعرية، وهنا يمكننا القول إنّه إذا كانت القصّة القصيرة قد احتاجت لثلاثة عقود لتصل إلى ما وصلت إليه، يمكننا أن نقول أنّ ال ق.ق.ج والتي ظهرت في التسعينات من القرن الماضي، استطاعت أن تحجز لها موقعاً بين فنون الأدب وبشكلٍ سريع دون جدل، يتناسب مع إيقاع العصر السّريع، ومع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي، الذي شكّل فضاءً مريحاً ورحباً لانتشارها، وظهور أصوات جديدة بدأت تثبت حضورها في هذا النمط من الكتابة الابداعيّة.

ويمكن الإشارة إلى أنّ استمراريّة النّصوص الابداعية، وبقاءها في الذّاكرة مرتبطٌ كثيراً بمقاربة النّقد لها ومجاراتها وإعداد الدّراسات عنها.

وهذا ما يتصدّى له عدد غير قليل من النّقاد العرب "ميمون مسلك - جميل حمداوي" على سبيل المثال، ومن سورية نذكر "د. أحمد زياد محبك".

إنّ القصّة القصيرة جداً وقصيدة النثر هي ظاهرة أدبيّة جديدة في الوسط الابداعي، ولها مؤيد ومعارض، بل يمكن القول رافض لها، ولعلّ ذلك مرتبط بالوعي ونمط التفكير فبعضهم يرفض كلّ جديد، ونمط آخر قد يرفض إلى حين، ونمط يتريّث بإعلان موقف، وهناك نمط يتقبل الجديد إما بدراسته أو بدون دراسة.

التجديد حالة طبيعيّة وهي من قوانين الطبيعة، مع الإشارة إلى أنّ انتشار هذا النمط من الأدب لا يعني بأنّه جيد كله، فمنه الجيد ومنه الغثّ.

بالمطلق قصيدة النثر لا تعني الاستسهال، ولا تعني الضّعف وغياب الثّقافة، وهي حالة خاصّة تحتاج إلى ثقافة عالية في كتابتها وفي تلقّيها من قبل القارئ.

لا يصحّ مطلقاً اتّهام كتّاب قصيدة النثر بأنّهم ضدّ التّراث ويحاولون هدم ما كتب تحت هذا العنوان، كما لا بدّ عند التّصدي لقصيدة النثر من النّقاد أو ممّن يقفون ضدّها من التّسلح بالثقافة، وعدم إجراء المقارنة مع الشّعراء الكبار بتعبيرٍ آخر لا تجوز المقارنة مطلقاً بين قصيدة النثر وشعر المتنبي أو غيره من الكبار.

إنّ التجديد لا يعني مطلقاً موت القديم واندثاره، على العكس يمكن أن يشكّل تكاملاً معه، أو إضافة إليه ومسايرة لحركة الحداثة والتطور الطبيعي لمسيرة الحياة.

أمر طبيعي أن تكون هناك مواقف مختلفة من كلّ جديد، ما بين رافض ومحايد ومتقبّل له، هذا في الوسط الابداعي وكذلك نرى الأمر ذاته بين المتلقين.

إنّ الإرهاصات الأولى لقصيدة النّثر كانت بانطلاقة الشّعر الحرّ في العراق على يد "نازك الملائكة – بدر شاكر السّياب - عبد الوهاب البياتي" وذلك من خلال الّثورة على الشّكل التّقليدي للشّعر "صدر - عجز" مع المحافظة على الأوزان الخليلية، وذلك بعد الحرب العالميّة الثّانية.

وفي سياق الحداثة التي رافقت الثّورة الصّناعيّة وما بعدها، برزت قصيدة النّثر وذلك عبر تجربة "بودلير" والتي بدأ بنشرها عام 1861، ولكن الانعطافة المهمّة والجذريّة هو ظهور كتاب "سوزان برنار" 1932 - 2007م والمعنون ب " قصيدة النّثر من "بودلير" حتى الوقت الراهن" في 814 صفحة موزّعة على ثلاث فصول، وهو يعتبر المرجع الأساسي للمتابعين لقضيّة التّحديث في الشّعر العربي.

وفي سورية لا بدّ من الاشارة في متابعة إرهاصات قصيدة النّثر إلى الشّاعر "أورخان ميسر" وقد صدر له ديوان شعري بعنوان "سوريال" عام 1948م، وقد أكّد الباحثون على أنّ هذه التّجربة مع صديقه الشّاعر "علي النّاصر" هي رائدة للحداثة الشّعرية، وذلك انطلاقاً من التّغيير الجذري في الموروث الشّعري، لكنني من خلال متابعتي ورصدي لبعض المواد المنشورة في مجلّة " العرفان" عام 1946م، والتي كانت تصدر في "صيدا - لبنان" لصاحبها الشّيخ "أحمد عارف الزّين" وجدتُ نصّين من الشّعر النّثري للمحامي "ابراهيم مجاهد الجزائري"، أحدها بعنوان "العاملون الصّامتون" والثّاني بعوان "قدر" وقد حصلت على ترجمة له بمساعدة الصّديق الشّاعر "فواز حجو" وتبيّن أنّه ولد في اسطنبول عام 1883 وأكمل دراسته الجامعيّة وعيّن قاضياً وصرف من الخدمة لأسباب سياسّية 1938 وتوفي في 1968، وصدر له:

1 -على ضفاف السّراب 1955

2 -ثورة حياة 1958.

وبالتّالي يكون الأسبق في كتابة قصيدة النثر من "أورخان ميسر" ولا أدري ما هي أسباب إهمال ذكر هذا الشّاعر الذي ظلمته السّياسة وظلمه النّقد الأدبي.

إنّ المتابع للحداثة وما بعدها في الوطن العربي، يرى بوضوح أنّ القصّة القصيرة جداً طارئة على فن القصة، فهي لم تظهر بوضوح إلّا في أواخر القرن العشرين، ورغم زحمة الرّواية والقصّة القصيرة استطاعت أن تجد لها مكاناً ضمن سياق الأدب، كما لاقت معجبين ومريدين بمعارضةٍ قليلة من أتباع الأدب الكلاسيكي، وبالبحث عن الأسباب نجد أنّ السّبب الرّئيسي هو ولادتها المكتملة، وقد تكون امتداداً لبعض كتابات السّرد التي أنجزها "نجيب محفوظ" وكذلك كتابات " ميخائيل نعيمة" وفي كتابة المجنون "جبران خليل جبران" .

تمتاز ال ق.ق.ج كفن بالتّلميح والتجريب والاقتضاب، والحذف، والإضمار، والاختزال والتّصوير البلاغي، والتكثيف، والجرأة، والانزياح، والرّمز، والتّناص، والبداية، والقفلة.

ورغم أنّ التّكثيف أهم العناصر الرّئيسيّة للقصّة القصيرة جداً، إلا أنّ هناك آراء مغايرة لكيفيّة توظيف التّكثيف في الحبكة القصصيّة، بحيث لا يضرّ ذلك بالنّسقيّة السّرديّة لل ق.ق.ج.

فقد رأى الأديب " محمد الميالي" أنّ السّرد ليس قصّة حتى تدخل عليه أركان وعناصر القصّ وأبرزها الحبكة، وهي الرّكن الأوّل وأهم عنصر، وفيها يبرز الصّراع وله أهميّة في مسار السّرد وهو يمثّل روح القصّ، وبدونه يتحوّل النّص إلى خبر، وقد يقدّم الصّراع بالتّكثيف الخانق، وبالتّالي يجب التّعامل معه بشكل منطقي، ونترك له المجال قليلاً.

إنّ استعجال الدّهشة هو صفع للصّراع، وقتل له بحجّة التّكثيف، وقد تبرز أسئلة عديدة، هل هذه قصص أم متاهات وأخبار معتمة لا ضياء فيها؟!

وهنا يبرز سؤال هل المعيار في ال ق.ق.ج هو حجم النّص؟ أقول وبكلّ بساطة أنّه لا يوجد تحديد واضح ومحدد لحجم النّص الذي يمكن اعتباره قصّة قصيرة جداً.

عند الأدباء الانكليز يحدد حجم النّص بين "300 إلى 1500" كلمة، أمّا في الأدب الرّوسي فالمقياس هو الأحرف أو الصّفحات، فالنّص الذي يقل عن

2000 حرف أو ثلاث صفحات ق.ق.ج وقد يسمونه "منمنمة"، كما يطرح بناءً على ذلك تساؤل وهو دور شبكة الانترنت، في انتشار هذا النّمط من الأدب وكذلك نمط الحياة المتسارع وإحكام الوقت قبضته على الانسان؟!

يمكنني القول أنّ شبكة الانترنت وتسارع العصر، ساهم بشكلٍ كبير بانتشار هذا الجنس الأدبي، والمتابع للفضاء والأزرق يلاحظ سرعة انتشارها وكثافة ما يعرض، كما يمكن أن يطرح سؤال ما هي العلاقة بين الشعر وال ق.ق.ج؟ من خلال متابعة الكثير من كتّاب هذا الفن، نرى أنّهم يكتبون بنكهة شعريّة مميّزة، وهنا يتداخل فن القصّ مع الومضة الشّعريّة.

أنّ هذا التّداخل يمنح النّصوص حلاوة ويغمسها بروح الشّعر والسّرد، ويكسبها جزالة اللغة وثراء التّراكيب، كما يساهم التّناص من المقدس أو الأسطورة في إثراء النّص، وأنا أرى وفق ذائقتي أنّ تطعيم القصّ بالشّعر يكسبه بريقاً خاصّاً، وقد يمهّد الشّعر له الطريق إلى التّكثيف وإبراز الفكرة، وبالتّالي إحداث الدّهشة وهي طريقة قد تكون جذّابة للقارئ، كما تثير خياله، وأنّ اختيار الكلمات وموقعها في الجملة مهم جدّاً، وهنا تبرز حذاقة القاص في إبداع نصّه أو قصّته.

أعود إلى استدعاء التراث والحكايات والأمثلة العربية القديمة، هي المترسّبة في ذهن القارئ يمكن أن تخدم فكرة النّصّ وتعطيه ثراءً، أقول مثلاً في نص لي:

" لأمرٍ ما، جدعَ قصير أنفه؟

لو فعلت على مدى خمسين عاماً

كم أنفاً كنتُ سأحتاج؟"

وفي هذا النّمط تحتاج قارئاً غير عادي، لفك الدلالات والعودة إلى التراث وغزارة الثّقافة والاطّلاع، ومثال آخر أقدّمه من مجموعة قصصيّة للقاص الليبي "جمعة الفاخري" بعنوان "تقارير":

" وأكّدت تقارير صحفية ما يلي: أنّ كليباً لم يقتل النّاقة، وأنّ البسوس لا تمتلك ناقة، وجسّاساً لا قوساً لديه ولا سهم، فما مبررك أيّها المهلهل في هجر النّساء وترك الطّهارة ومعاقرة الخمر وإدمان الحروب؟ إنّها صفعة مع الرّواة المفلسين وسماسرة التّاريخ ومرتزقة الدراما.."

استدعاء جميل للتاريخ وللحروب الخاسرة.

وبالانتقال إلى رحاب الومضة الشعرية الذي كما توحي التّسمية بأنّه غير فسيح سنكتشف عكس ذلك، فبصرف النّظر عن إشكاليّة التسمية التي استغرقت سجالاتٍ مثيرة، هي

القصيدة المثقّفة والأكثر تمثيلاً لعصرها، في تجريبها واختراعها للمختلف والجميل وفي معاصرتها الواعية وبقدرة استجاباتها الجمالية، فلا شرط على الإبداع سوى الإبداع ولا بدّ من الانحياز دائماً إلى الجوهر، بغض النّظر عن الشّكل.

ويمكننا القول: أنّ الومضة الشّعرية في قصيدة النّثر سبقت تاريخيّاً ظهور القصّة القصيرة جداً، وذلك أنّ الكثير من الأدبيّات في الشّعر العربي القديم قد تشبه الومضة في تأثيرها على المتلقي، كونها وحدة متكاملة وتترك الدّهشة عند المتلقّي، وكذلك القصائد القصيرة عند عدد من الشّعراء القديمين والمحدثين، وبالتالي فإنّ الومضة أو النثيرة كما سميت، أثبتت وجودها منذ القدم، وهي تمتاز كما القصة القصيرة جداً بالإيجاز والتكثيف، ولسنا هنا بصدد عدد الكلمات والجمل، وإنّما التّأثير في المتلقي.

كل ذلك تماشياً مع الايقاع السريع للعصر وتكاثف المشكلات وتعالقها، دفع بالشعر ليكون مسايراً لذلك فلجأ إلى التكثيف والإيجاز، وبرزت الومضة كشكل للقصيدة، ومن المؤكد أنّ القضايا الكبيرة في هذا العصر تحتاج إلى قصائد رغم طولها إلا أنّها تمتاز بالتكثيف، كما يقول د. "أحمد زياد محبك" :

" ليس هذا من التناقض في شيء، بل هو التنوع والتكامل، فالقصيدة الطويلة وظيفتها ومكانتها وقيمها الجمالية، وكذلك للقصيدة القصيرة، وظيفتها ومكانتها وقيمتها الجمالية، وما تقوله هذه قد لا تقوله تلك، وكذلك العكس."

ولا بدّ من الاشارة إلى أنّ قصيدة الومضة ليست قصيرة بعدد كلماتها وأشطرها، وهي ومضة لا بالموقف الذي تعبّر عنه، أو بالحالة التي تصورها، وإنما هي قصيدة ومضة بالفكرة وبالمخزون، والأثر الذي تتركه، أو بالتناقض التي تقوم عليه، وقد تبرز تناقضاً بين حالتين وجدانيتين، أقول:

" ألم أكن يوماً حطاباً

فقد زرعت في حديقتي

قوافل خضرة

وعلى صفحات وقتي أغنيات الفرح

لماذا تحصدني الآن الريح؟!

وكذلك قد تبرز نهاية بكامل التألق، وقد نجد نهايات غير متوقعة للومضة، أقول في ومضة:

" ها قلبي في أبهائكِ

طفل اشتهاء..

بيديك الناعمتين

امنحيه دفئاً منسياً

وأعيديه إلى ذاكرته في حدائق الوقت

هو لك

حاذري أن يتحوّل عصفور شوك..."

وقد تحمل الومضة فكرة طريفة تضفي جمالاً عليها، أقول:

" توضّأتُ

نويت على الصلاة

كان طيفك يشاكسني

ولكنني أدرك إنّ الله يغفر لمن يشاء.."

وهنا وهي تعتمد على فكر ديني يؤكد أنه بعد النية على الصلاة لا بدّ من التوجه كاملاً إلى الله سبحانه، ولكن طيف من نحب يقف بالمرصاد، وتبدو الفكرة جميلة رغم بساطة الكلام ومباشرته.

كما تظهر في قصائد الومضة طرافة الصورة وجماليتها كهذه الومضة:

" البرتقالة التي تركت وحيدة

على شجرة الوقت

أصابها حزن شديد

فهوتْ لتنعمَ صامتةً

بدفء التراب.."

وهذا امتزاج وتداخل بين الحسّي المادّي والمعنوي المجرّد.

كما يلعب التناص وخصوصاً مع المقدس في الومضة دوراً يعطيها طرافة كمثل:

" ناديتُ وقد ضاقت على روحي

قميص الجسد

هل تجيء أعياد التّجلي

ويكتمل الكشف؟!

متى؟

أخاف في الليل

فرار الرّوح نحو المدى

حينها سأبقى وحيداً

وحولي لا أحد

فكن بي حفيّاً يا واحداً

ألست أنت الأحد؟!"

وقد حققت الومضة حضورها في السّاحة الأدبيّة، ويؤكد د. " أحمد زياد محبك" : ليست كل قصيدة نثر قصيرة هي قصيدة ومضة، على حين أن كل قصيدة ومضة هي قصيدة نثر قصيرة.

وعن الومضة التالية لي:

" هل هذا حزن الظلال

أم فرحُ البرتقال!

أراني

أمضغُ مرارةً كالخديعة

لا هي تدخل الجوف فتريح

ولا هي تمكث في الفم

لأبصقها في وجه الظلام

الآن سأجمع بقايا جسدي

وصرّة من أحلامٍ ورؤى

وبهدوءٍ أنام..."

يكتب الشاعر "عصام ترشحاني":

" كم أنت مثيرٌ، وكم أنت ساطع حين تقول: سأجمع بقايا جسدي وصرّة من أحلامٍ ورؤى.." والمفاجئ أنك ستنام بهدوء، إنك يا صديقي قبضت على الحلم قبل أن تنام وصارت الرؤى في جيبك.. مدهش.."

وحسب رأي الشّاعر فهذه قصيدة ومضة، لأنها قدمت في الختام ما هو مدهشٌ ومفاجئ، رغم أنّ النّص يبدو طويلاً، على خلاف ما اعتدنا في الومضة، وقد حقق بنهايته المفاجئة وغير المتوقعة معنى الومضة.

وعن هذا النص التالي بعنوان "بذاكرة البحر":

" ملتقى عدد من الأنهار

سفنٌ غارقةٌ

أسماك قرشٍ فاجرة

أسماكٌ صغيرةٌ ملونةٌ بخديعتها

نوارس مشاكسةُ

تنشر بياضها

كالخبر اليقين

قانون البحر الأزلي

الضحايا من الصغار...

قصّة الخلق الأول

رحِم البدايات..

وأجمل الذكريات المخبأة

قصة عاشقين

أشعلهما الوجدُ

على شاطئه كمنارتين

تهديان أشرعة التّائهينْ...

عاشقان والهان

وقد طالَ بهما المقامُ

فذابا لهفةً واشتهاءْ

وكسمكتين

تدثّرا بحضنِ موجتين

وسكرا من الظمأ

بدمعتين...."

يقول الشّاعر "عصام ترشحاني":

"أنت في هذا النّصّ، بارعٌ ومختلفٌ تقودُ القصيدة بأصواتها المتقطعة لتخلق مفارقات عذبة، وإدهاشٍ طازج، والتفاتاتٍ غنيّةٍ بالتأويل والإشارات التي تشي ولا تحدّد، بل تكون صادمة، فنيّة عالية."

وعلى الرّغم من طول النّصّ فقد حقق الإدهاش والصّدمة، وفيه كما يبدو إيقاعٌ محبب، وفيه جرأة باستخدام قوانين الطبيعة وتطويعها شعراً وبلغةٍ مبسّطةٍ، فهل يمكنُ تسمية هذا النّصّ ومضة؟ أترك للقارئ تقدير ذلك.

وفي ومضةٍ أخرى نصّها :

"يشتعل الوجدُ

يتماهى في تكوينِ الحلم الواسع،

كبداياتِ الدّهشة

يتوهّج طيفٌ كالورد

وملامحُ جسدٍ ساحر

يتسلّقُ كالغيمِ وجهَ السّماء العطشى

يداهُ مغروستان في الرمل

تنقبُ عن جذور الغيم

وتكاثر الأسماء.."

كتب عنها الأستاذ الدكتور "أحمد علي محمد" :

" طيفٌ كالورد، تشكيلٌ عمودي مقلوب، لأنّ الطيف أثيروفيه وميض الرغبة وهي تتنفس متحققّة في الخيال، والورد كون أرضي حركته في النفس، والتقاء العنصرين الأرضي والعلوي في صورة تجعل العلوي سفلياً والسفلي علوياً، هو مؤشر سيميائي مثير فحواه تحويل الدلالة ليغدو الورد سيداً ومشبهاً به، والطيف تابعاً لأنه مشبه والكاف هنا ذات مسافة تمنع الالتصاق بين المشبّه والمشبّه به، في فلسفةٍ تبعده عن أن يكون بليغاً، فالبلاغة تحول موضعها هنا ليأخذ التّشبيه مداه في ضوء تراجع الأشياء اليقينيّة، فكلّ شيء يتقدّم إلى الآخر بنسبة مع إمكانيّة تبادل الأدوار مثل أن يهبط العلوي إلى السفلي والسفلي إلى الأعلى، وهكذا ينبتُ جدلٌ مثيرٌ بين الأشياء فيمسي كلّ شيء في ظلّ الصّيرورة متحوّلاً متحرّكاً حتى بتنا حيارى بين المتن والهامش، وبين المركز والأطراف، ولعمري أنّك تغزل التشبيه بصنارة ما بعد الحداثة أعني التّفكيك.

وقرأت النّاقدة الدكتورة " ريمان عاشور" الومضة التالية:

" قلبي

فراشةٌ مشاغبة

ستتعب يوميّاً..."

فكتبت :

" كلّما وقفتُ عند نصّ للشّاعر منذر يحيى عيسى خشيتُ الاقتراب بمبضعي كيلا أخدش رهافة كلمه ورقة تصويره، أخاله يكتب برمش عين رضيع... بنعومة بشرتنا حين كنا مواليد..."

ورأى الشاعر الناقد "حسين علي الحموي":

"الفراشة رمزٌ ساطعٌ للشّفافيّة، وللعلاقة الحميمة بينها وبين الطبيعة والجمال، فحين ينال منها التعب، معنى ذلك أنها لم تعد قادرة على التّصفيق بجناحيها والانتقال بين الورود، وهو ما ينسحب على روح الشاعر المتعبة مما يجري على روح الشّاعر المتعبة في ظلّ

هذا الواقع، وهنا تتجلى روعة المخيال والرمز والاختزال.

أمّا النّاقد والإعلامي "أحمد علي هلال" فقد قرأ الومضة التالية:

" في رحابِ حضورك
تنثر القصيدة وردها
وعلى مشارفِ هذا البهاء
يربكني البياض
أتخفى بين شجرٍ
يمضي إلى وقته الندي..
لأعبّر عن فرحِ الرّوح
هل تكفي دهشته الحضور؟!"

وكتب:

" هي الدّهشة في قلائد النور والمعنى: تنثر القصيدة وردها والورد قصائد الله ذاكرة عطرٍ سماوي الايقاع، وكم للبياضِ من بوحٍ تسري فيه الآه، متدثّرة بغيومها كي تمضي مع مواعيد الندى، وكم يخصّ الروح حضورها بأصابع الرؤيا تعزف قيثارة الروح أعالي وجدها، دهشةً لحضورٍ يماهي بينها والقصيدة، فكلاهما يحضران في طقس النبض لينتظم جسد اللغة وتسير إليه دروب البهاء."

وحول الومضة التالية التي استفادت من قوانين الفيزياء:

" طويلاً... طويلاً
حتى ابتكرت الطبيعةُ
قوسها القزحي
المليء بفرحة...
جاء نيوتن
وبقرصة المجنون
أحال جميع الألوان
إلى بياضٍ يتلألأ
على أبواب المرايا..."

يقول الناقد الأستاذ "أحمد علي محمد":

"جميلٌ لم تعد الومضة على يديك مجرد فلاش، لقد أمست رحلةً إلى قلبِ المعنى واكتشافِ الدلالة من الداخل."

أمّا في الومضة التالية:

" يداكِ واحتان
زحف إليهما اليباس
أزرعُ فيهما عيني نخلاً
وحدي إليك الطريق..."

فترى الدّكتورة "آسيا يوسف" النّص مفتوحاً، ينفتحُ على دلالاتٍ عميقةٍ تحيلنا إلى المعاني الرّوحية، إذا استحالت يدا المرأة واحتين، واتخذت منحىً تصاعدياً، فبعدَ أن زحف إليهما اليباس جدد فيهما معاني الحياة وحوّل الرمز إلى معنى الخضرة والعطاء، وحول المعنوي إلى مادي فراتاً لتظلّ المرأة الرمز الشّمس الدّال على الطّريق."

أما في هذه الومضة:

" يبحث في أرشيفه

عن وجهٍ عبر

فضاءه مرّة...

وتلاشى كشهابْ..

يهطلُ فجأة مطرٌ أسود..."

فقد رأى الناقد "أحمد علي هلال":

" صورة مركّبة، ومدورة ستفي بدءاً امكانيّة تأويلها، على مستوى شعريتها وما تحيله من شعرية مفارقتها من أجل انتظام تكونها الدّلالي، والبحث في خبايا الذاكرة، عن وجه عابر يتوسّط هذا التتالي الدلالي كشهابٍ ولقيم كسر الألفة بالمطر الأسود، كسراً لأفق التوقع، وتعضيداً لدلالة سابحة في متن هذه الومضة البارقة، بحمولتها التّأويليّة، فالسواد لا يعطل الرؤيا، بل ولا يحسم البحث ليأخذ جدليّة تناقضه موشى بدلالة منتظرة – الغياب - في احتمالاته الشعرية.

وترى الدكتورة " آسيا يوسف" ومضة بلغة مكثفة ومدهشة في هذا الأمل المبتور بحلكة اللون وانبعاث المطر كصدى الأمنية التي قد تمطر أو يصيبها السواد في زمنٍ رديء.

وعن ومضة توكّأت في فكرتها عل العلم في تجاربه وأبرزها زراعة النسج أقول:

"لو تتحوّل الكرة الأرضية

إلى تفاحةٍ في يدي

لأضفتُ إليها نسيجاً جديداً

وأسميتها مملكة الحب"

ولقلت: لذاك الطفل

الذي يسبح في بحر عينيها

ها أنا أقتحم المحال..."

يقول الناقد "أحمد علي هلال":

" هي تفاحةٌ لكنها سقطت من علٍ، وبالحلم نعيدها لتظلّ في شجرة أعمارنا وارفة، ولتظلّ مملكة الحب طفولة قلوبنا التي لا تشيخ أبداً، /لو/ هذه تخطف التحوّل ليصبح رؤيا وهاجساً، يكتنف مغامرة عقلنا ونزوعه لتشكيل الحياة من جديد ليمضي العمر كقصيدة، وأكثر نحو أبديته البيضاء، وكم لطفولتنا من دينٍ في رقبة الشّعر!"

وقال الشّاعر والناقد الراحل "فيصل خليل" رائياً حين كتابتها:

" لا شكّ أبداً أنّ تحولات القلب تشير بقوة إلى شاعرٍ حقيقي يقف وراء كلماتها، شاعرٌ يدرك معنى قصيدة النثر بناءً وإيقاعاً، وأجواء، ولا بدّ من القول :إنّ عليه أن يرى أكثر مما يعقل أو يفسر، فإن جعلتنا رؤياه نعقل شيئاً فهذا حسن، وإن خرجت بنا على عقولنا فهذا أحسَنْ، على ما يمكنني قوله في

هذه الأسطر القليلة: أنّ قصيدة النثر تريح شاعراً آخر، سيكون له شأن ذلك هو منذر عيسى.."

وحول علاقة ما أكتبه بالحداثة وما بعد الحداثة، في مجال قصيدة النثر والومضة الشعرية، هناك رأي وقراءة لنص قصيدة "ومضة" للدكتور " أحمد علي محمد" أستاذ النقد الحديث في جامعة دمشق بقوله:

" اطلعت على مجموعة نصوص "منذر يحيى عيسى" وهي نصوص تتناغم مع حركة ما بعد الحداثة، من حيث الشكل والموضوع والهدف والتكنيك الشعري، وليس ذلك فحسب بل يمكن أن أعد تلك النّصوص نماذج دالة ومؤشرات مهمة على أن ما بعد الحداثة في المشهد الشعري السوري المعاصر، قد تغلغلت على نحو يحتاج إلى دراسة وتصنيف، ولا سيما أن ما قرأته للشاعر منذر عيسى يسهم فعلياً في بلورة نص ما بعد الحداثة، بوضوح من زاوية التطور الفني، وأنتقل إلى تكنيكه المابعد حداثي في نص يقول فيه:

" طينُ طفولتي المشبعُ

باللذة واللزوجة

لما يزل عالقاً

بحوافِ الرّوح

أجمعُ أشلائي

وأثر القبلة المستحيلة وأعدو

فالشّمسُ تنهضُ من سريرِ النهر

لتخلق النهار.."

في هذا النّص تتلاشى فكرة التمركز المنطقي تماماً، لتحلّ محلّها أشياء بسيطة أو لنقل هامشية، أقصد مجموعة ووحدات لغوية تشكل لدنيا إحساساً بكائن يبدأ بخلق ذاته من الطين، ولكن هذا التشكيل غير منطقي، لأنّ البداية الطينية بدأت مع أول الخلق، هذه هي الفكرة المركزية المنطقية فالخلق الطبيعي ليس طيناً بل تزاوج ونطاف وبيوض وما إلى ذلك، هذا يعني أنّ النّص انزاح إلى الهامش أي التزاوج غير العملي، بيد أنّ امكانية التحول النصّي انداحت لها المساحات الفكرية الشّاسعة، لتسافر في الزّمن خيالياً فتضغط الزمان كله في لحظة آنية، لتعيد تشكيل العقل والإحساس في مهد طفولة طينية، ولترسيخ هذا المنحى ذكر اللذة واللزوجة، أي الالتصاق بالتكوين، ثم ربط بينهما وبين الروح بل بحوافها، وهنا تنهض فكرة الأطراف والهوامش، أقصد التفكيك كما عبر عنه "دريدا" في فلسفته، حواف الروح عند "منذر يحيى عيسى" هي ما تحوز كامل الضوء، وهي من الأهمية ما يقلب العمق والمركز.

ومـن خـلال اجتمـاع تلـك الأشـلاء علـى حـواف الـروح ينبثـق الاحسـاس بالوجود والعياني، فعلى أساس الشعور بحيـازة قبلـة مسـتحيلة تنـتظم قـوانين الكـون، في لحظـة الظفـر هـذه تشـرق شمسٌ ويبدأ نهار.

إلى أن يقـول: "هـذا الـنص يتفـوق علـى مـا كتبـه الكـثيرون وفـق شـكل الومضـة أو الهـايكو، مـع أنّ هـذين النمـوذجين المابعـد حـداثيين قامـا علـى وعي بالتطور الشعري، لـذا أرى أن هـذا الـنص يتحـول نموذجاً يستجيب لفلسفة التفكيـك أو مـا بعـد الحداثـة، وهـو مـا أعنيــه بــالتطور اللاقصــدي في هــذا المجال."

ويضـيف: "منـذر يحيـى عيسـى في نصــه الســابق لم ينخــرط في أتــون الأفكـار الراسـخة، بـل يريـد أن يسـتنبت أفكـاراً صـغيرة هامشـية تخلـق لـدنيا حالة من التجاوب الفني."

ويختـم بـالقول: "هـذا الـنص يبـدو مغريـاً للـدارس لمـا فيـه مـن ايحـاءات مدهشة فقيمته كما نلاحظ كامنة في لغتـه الـتي تحولـت وحـداتها إلى صـور متتابعـة مترابطـة دمـج فيهـا الـداخل مـع الخارج، حتى بتنـا نقـرأ مـن خـلال نفـس منـذر صـفحة مـن تـاريخ الانسـان وهـو يبحث عن سعادة غير متحققـة في خضـم عـالم مـترع بالمآسـي والآفـات، ولكـن كما يقول: هناك إمكانية للحياة حتـى ولو في قفص عصفور غير فسيح."

ختاماً هل يمكننا القول إن عملية الإبـداع لا تـرتبط بشـكل محـدد وخصوصاً في كتابة الشعر تقليدية - تفعيلية - نثر وإنما هناك جيد ورديء.

كمـا لا بـدّ مـن الإشـارة إلى استسـهال الكتابـة والنشـر وخصوصـاً علـى صـفحات التواصـل الاجتمـاعي، أو بالإصـدارات الورقيـة الخاصـة تحـت مسـمى قصـيدة نثـر لـيس بقصـيدة نثـر وخصوصـاً لـدى مـن يحـاولون كتابـة قصـيدة النثـر بـنفس قصـيدة التفعيلـة فتخـرج لا نثـراً ولا تفعيلـة، كمـا أكـد الشـاعر والناقـد الـدكتور "نـزار بريـك هنيـدي" في كتابـه " صـوت الجـوهر" وأسماهـا قصـيدة تفعيلـة بـدون تفعيلـة، وأختم بقول "كولدرج":

"وفي كلّ عملٍ فني يتحقق التوفيق بـين الخـارجي والبـاطني، ويسـم الـوعي اللاوعـي بميسـمه، فيظهـر الـوعي في اللاوعـي، والرجـل العبقـري هـو الـذي يجمـع بـين الاثـنين، ولهـذا السـبب يجـب عليه أن يشارك فيهما معاً."

والسؤال أيـن إبـداعنا ومـا نكتـب من هذا ؟!

مراجع :

- مجلة العرفان صيدا - لبنان 1946
- ديوان سوريال أورخان مسر
- قصيدة النثر / أحمد زياد محبك/
- موقع ميمون مسلك الالكتروني
- مقالات للدكتور أحمد علي محمد
- آراء للناقد والاعلامي أحمد علي هلال
- آراء للشاعر حسين حموي
- آراء للشاعر عصام ترشحاني
- أطروحة دكتوراه للشاعرة آسيا يوسف
- آراء للشاعر والناقد الراحل فيصل خليل
- مجموعة قصصية للقاص الليبي جمعة الفاخري

مجموعاتي الشعرية المختلفة

الناقدة الدكتورة ريمان عاشور.

الأدبُ الوجيزُ حركةٌ تجاوزية



أ. نجاح إبراهيم
أديبة وكاتبة سوري

حين نقول الأدبُ الوجيزُ حركة تجاوزية، فإنّ هذا عنوانٌ يختصرُ مسافةَ الزّمنِ الأدبي الإبداعي العربي الحديث، ببسطِ وتفجيرِ الأسئلةِ والتساؤلاتِ والإشكالاتِ التي ولدتْ من رحمِ الحياةِ والواقعِ بواسطةِ النّص بدلالاتِه وخطابِه الشعري والسردي بسلطةِ الكتابةِ وحمولةِ الخطابِ الشفويِّ المطروحِ في النصّ، ورغمَ اختلافِ متوالياتِ الخطابِ السّردي وصياغتِه الأدبية والفنية بين النصِّ الشعري للقصيدة النثرية، والنصّ الروائي والقصصي نموذجه القصة القصيرة، إلاّ أنّ الأدبَ بصورة عامة والأدبُ الوجيزُ بصورة خاصة، ظلّ يبحثُ عن جديدهِ بما أنه تعبيرٌ فنيٌّ وجماليٌّ عن صيرورةِ الحياة وتحولات المجتمع، تعبيرٌ عن الحالةِ الوجدانيةِ والشعوريةِ للإنسان وللكائنِ الأدبي، أدبٌ ظلَّ يبحثُ عن رؤاه الجديدة في اللغةِ من داخل النصِّ، حيثُ اللغةُ هي معمارُ النصِّ ونسقِه بامتياز.

ويتبدّى ويتضحُ أنَّ العلاقة بين اللغةِ والنصِّ علاقة عضوية محكومة بميكنزمات الحركة، فهي علاقة كيانٍ مفعمٍ بالحياة، بصيرورةِ حركةٍ تطورية تجاوزية تنفي نقيضها ليتكوّن في لغتهِ كياناً متخلقاً جديداً متجدداً، كياناً آخرَ خصباً منتجاً، فالحركةُ في الأدبِ الوجيزِ لها منطقُها الداخلي كدينامية نشيطة حية داخلَ النصِّ؛ متوهجة بدلالة الخطابِ الشعريِّ

والسردي بسلطةِ الكتابة وعنفوانِ اللغة بكلِّ صورها الجماليةِ والفنيةِ تتجاوزُ الخطابَ الشفويَّ بتفاصيلهِ المرئيةِ وغير المرئية، وبحسبِ تعبيرِ الباحث الجزائري شاحطو علي "النصُّ كيانٌ لغويٌّ متجاوزٌ لحدود الجملة.."(1) ويعرّفُ بول ريكور النصَّ بأنه: "كلُّ خطابٍ تثبته الكتابة". تبعاً لهذا التعريف يكونُ التثبيتُ بالكتابةِ مؤسساً للنصّ نفسه، حيثُ يكشفُ ريكور تحولَ الخطابِ الشفويِّ بالكلامِ إلى نصٍّ مثبتٍ بالكتابة.

في نفسِ السياق كان هناك تنظيرٌ واسعٌ وهام للنقاد العرب في ردّهم على نظرائهم الأوروبيين بالاتفاق أو بالاختلاف حول حركيةِ الأدب على مستوى النصّ، والخطابِ والدلالةِ واللغةِ في الشعرِ والنثر والنقد، وهذا مؤشرٌ إيجابيٌّ يرومُ استيعابَ معاييرِ الحداثة وما بعد الحداثة، يصبُّ في مصلحة الأدبِ الوجيزِ الذي هو عنوان المرحلة الحداثية بكلِّ تطلعاتها في تجاوز بنية التقليدِ والمحاكاتِ النصية، تجاوز بنيةِ الشعرِ الغنائي الذي عمر طويلاً، إلى شعرِ الومضةِ بما له من عمق فنّي إبداعي يستدعيه تكثيفُ اللغةِ الجماليةِ المتجاوزة بحتمية شروطهِ كمرادفاتِ الحشو والإطناب وتمطيط الصورة الشعرية.

وعلى مستوى الكتابة القصصية كانت القصة القصيرة تعبيراً بالغاً عن دقةِ وكثافة الخطاب السرديّ في ترابطهِ وتسلسله.

إنها دلالة النص بسيميائياته الحاضرة البارقة وبمضمون وظيفته اللغوية شعراً وسرداً.

يوضح الباحث سعيد بحيري تعريف "هارتمان" للنصِّ بأنه أي قطعة ما، ذات دلالة وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام.(2)

والسؤالُ الذي يجبُ أن يُطرح بقوّة: هل طموح الأدب الوجيز في الوطن العربي له من المقوّمات ما يجعلُ مستويات النصّ /القصيدة النثرية، والمنظومة السردية المكثفة للقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً قابلة لأن يشتدَّ عوده ويتخصب في ظلِّ مناخات الكتابة الإبداعية الشعرية والنثرية المتعجلة، وانكفاء النقد المفكك لبنيات الانتاجات الشعرية والسردية للأدب الوجيز؟ ماهي الآليات والأدوات المعتمدة لتفعيلِ مقتضياتِ الأدب الوجيز وتوسيعِ دائرة تفاصيله على نطاق شامل؟ ثمَّ ألا يعتبرُ الأدبُ الوجيز ثمرةَ مجهودٍ تاريخي واستجابةَ موضوعية لما طرحه السلف من الأدباء والنقاد والشعراء على أهمية الإيجاز والاختصار والإبحار في التكثيف لإيصال ضرورات

المعنى الكثير بقليلٍ من اللفظِ على إيقاع فنِّ التصويرِ وإشاعة جماليته؟ حقاً لا تسعفنا مقاربة الأجوبة الشافية إلاَّ بتوضيح مفهومِ الحركة بوصفها مفتاحاً لصيرورةِ الأدبِ الوجيز يعدّه معياراً حداثياً في التجاوز، أو هو أدب التجاوز بامتياز، لذا فأيّ عمل منوط بالحياة لا يمكن أن يشهد حركيته وفعله إلاَّ بدينامية الحركة المستمرة المتطورة، إذاً فالحركة التجاوزية في الأدب عموماً، والأدب الوجيز خصوصاً هي فعل تاريخي تؤسسُ للجديد على أنقاضِ القديم، وانعطافة معرفية دلالية وجمالية تكوّن بؤرة النصّ القادر بالكتابة الإبداعية والخطاب الفني على رصد وكشفِ الواقع بكلِّ تجلياته وتناقضاته، واستكشاف روحِ الجمالِ والفرحِ والأملِ ونبض الممانعة والاستمرار ونشدان الحرية للذات الإنسانية ومقاومتها لكلِّ أساليب القهرِ والتشاؤمِ والقيد، وهي خيرُ معبّرٍ عن هذا المنحى لحركية التجاوز، فولادة الشرارة الرومانسية في أشعار مختار الوكيل، وعلي محمود طه، وأحمد زكي، وصالح جودت، وغيرهم بوصفها تجاوزاً لنظام الشعرية العربية القديمة وللشعر الغنائي، بروافد وأشكال جديدة من الشعر الغربي الحديث ومدى تأثرهم بتوماس إليوت، ولوركا، وناظم حكمت، توضح بما لا يدع مجالاً للشك أنَّ الأدب الوجيز هو حركة تجاوزية أنتجته ظروف اجتماعية وثقافية وسياسية جاءت في سياق تحقيب تاريخي لمحاولة الجواب على شروط العصر الحديث المتناقض حداثة واستعماراً؛ تقدماً وتخلفاً، عالم المعرفة وعالم الأساطير، تحرير وقيود التبعية الاقتصادية، أحلام جميلة وخيبات أمل، تقليد وتحرّر، حب صادق ومرارة عيش. مرحلة حافلة بالمتناقضات نموذجها السياب ونازك الملائكة والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم .وهي كذلك تعبير عن مفارقات المرحلة الراهنة المشحونة بالأزمات والنكسات والاحتلال والحروب واحتكار السوق وهيمنة الإعلام الموجه، وثقافة التسويق وتريبف المدن وتعرية القرى والأرياف من عمقها الجمالي الطبيعي؛ من خضرة ونضارة وفلاحة، كذلك تنامي الجريمة، والهجرة والجريمة المنظمة وتشغيل الأطفال والقاصرات وغير ذلك من مظاهر المدنية المغشوشة والمقهورة، ومن هيمنة للعولمة والسوق المتوحشة، التي تناولها الأدب الوجيز بمسوغات حداثية محاولاً الإجابة فنّياً وجمالياً عن لحظاتِ هذا الوضع غير المستقر كذاتٍ إنسانية حاملة لمؤشر الحرية والطموح، وحاملاً في الآن نفسه مؤشر الإحباط

والخنوع، والغربة والاغتراب، وواقع مضطرب، غنى فاحش وفقر مدقع، استبداد وفساد، تقدم تكنولوجي وصناعي وموت جماعي بالحروب الأهلية والسيدا والأمراض والأوبئة، ثورة علمية وزراعية وهلاك وكساد وجوع وعطش، ناطحات السحاب ومدن راقية وعمران ممتد، وتدمير لمدن حضارية تاريخية وإنسانية شاهدة عبر قرون وقرون، ثورة طبية وغزو للفضاء وتدمير للشباب بالمخدرات والبطالة.

إنَّ حضورَ الأدبِ الوجيز في الساحة الثقافية العربية وتمثله في أكثر من جنس أدبي، يستدعي القول أنَّ باكورة تأثيره في النصّ الأدبي اندرجت في سياق التأثر والتأثير للثقافة الغربية وما واكبها من استحداث أدوات وتقنيات الإبداع، والنقد الأدبي وبروز مدارسها المتعدّدة كالمدرسة الرومانسية والواقعية والتاريخية والبنيوية والأسلوبية والتجريبية، ولعلَّ حركة الشعر العربية قد تطورت تجربتها الشعرية من منطلقات ذاتية في علاقتها المتأثرة بالمدارس الغربية، متجاوزة حالة الشعر الغنائي وشعر التفعيلة إلى القصيدة النثرية، وهذا يبرزُ بجلاء أنَّ الأرضية الشعرية في الوطن العربي خصبة تاريخياً في إنتاج وإعادة إنتاج القول الشعري على أساس تطوري تصاعدي بفعلٍ ـ كما أسلفنا ـ طبيعة الأوضاع الحياتية وتموّجات الواقع العربي الاجتماعي والسياسي، حيث كان البعد الثقافي والأدبي النقدي والإبداعي عاكساً فنيّاً لهذه التموجات والإكراهات الوطنية والطبقية، فكان النصُّ الشعري الحديث والمعاصر صارخاً منتفضاً للحركة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة نموذجها على سبيل المثال لا الحصر ممدوح عدوان، معين بسيسو، محمود درويش، خليل حاوي، نزار قباني، سعدي يوسف مظفر النواب، أحمد مطر، أمل دنقل، عبد المعطي حجازي، أحمد المجاطي، عبدالله راجع، وغيرهم كثيرون، ورغم التحولات الطارئة على مستوى تقنيات الكتابة الشعرية والتدرج في الانتقال من شعر التفعيلة إلى القصيدة النثرية، فإنَّ القضايا المركزية التي طرحتها الحركة الشعرية بقوّة، ظلت حاضرة متوهجة في القصيدة النثرية بلغة التكثيف والإدهاش والتوظيف الرّمزي والأسطوري والصوفي والرومانسي والواقعي والسياسي والتخييل التاريخي والإيحاء الفني لتبليغ الصورة الجميلة المفاجئة الوجيزة للمتلقي، ومحاولة إشراكه في العملية الفنية، وهذا التراكم الفني يؤشر على دور الأدب الوجيز في أخذ مساحة واسعة في الساحة الثقافية الأدبية الفنية والنقدية، حيث عجَّ المشهد العربي الأدبي بشعراء

كرّسوا جهودَهم الإبداعية في تجسير ضوابط الأدب الوجيز بوصفها حركة تجاوزية، مستقلة بذاتها معلنة عن أسسها ومعاييرها الفنية والإبداعية، النقدية والمعرفية، تمثلات ومقاربات هذه الضوابط والمعايير لمسناها بوضوح وجلاء في فنِّ القصة القصيرة جداً، والتي تعدُّ بحقٍّ خيرَ معبّر عن خلفيات الأدب الوجيز الذي يرومُ التكثيف والدقة والإيحاء وبلاغة التصوير المبهر وجمالية الكتابة الموجزة، إيجاز بقليلٍ من الكلام وكثيرٍ من المعنى بصياغةٍ بديعةٍ عاليةِ التجويد من قبلِ عددٍ من القصاصين والشعراء العرب الذين أثنوا بعملهم الإبداعي إضافةً نوعية في حقل الأدب، وهو ما نسميه بالأدب الوجيز بوصفها حركة تجاوزية بالفكر والإبداع، إلى جانب أدب اليوميات وأدب السجون وأدب المذكرات وأدب الخواطر والأدب الرقمي، وهكذا كانت القصة القصيرة جداً هي ديدنُ الأدب الوجيز ومرتعُه لما تحمله من مواصفاتٍ عبّر عنها الأدب الوجيز وعدَّها شرطاً من شروطه، والتي ذكرنا بعضها أعلاه كالإيجاز والدقة والإيحاء وبلاغة الصورة وجماليتها إلخ.....بل إنَّ القصة القصيرة جداً فتحت باب النقد الأدبي والدراسات النقدية على أسس منهجية تستقيمُ على معايير الأدب الوجيز بوصفها حركة تجاوزية. من هؤلاء النقاد الذين أغنوا الساحة الثقافية بالقصة القصيرة جداً بكتبهم ودراساتهم كنوع من أنواع الأدب الوجيز "محيي الدين مينو" في كتابه فنّ القصة القصيرة جداً، مقاربات أولى "وكتاب أحمد جاسم الحسين" فنّ القصة القصيرة جداً سنة 1997، ودراسة لمحمد علي سعيد حول القصة القصيرة جداً، وعدنان كنفاني في القصة القصيرة، والدكتور حسن المودن في "شعرية القصة القصيرة جداً" والدكتور جميل حمداوي في "فنّ القصة القصيرة جدا" والدكتور يوسف حطيني في "القصة القصيرة عند زكريا تامر" أما كتّاب القصة القصيرة جداً من الأقلام العربية، فكانوا بحق مناراتٍ مشعةً ومضيئةً في سماء التعبير عن توهج الأدب الوجيز بوصفه حركة تجاوزية، على سبيل المثال لا الحصر من سوريا الأيقونة زكريا تامر، ونور الدين الهاشمي، ومن المغرب حسن برطال وعبد الله المتقي وسعيد منتسب وفاطمة منتسب، ومن تونس إبراهيم درغوثي، ومن فلسطين فاروق مواسي وغيرهم..

أستحضر هنا صياغة فنية بديعة تعكسُ مستوى التألق في رسم فنِّ الأدب الوجيز بوصفه حركة تجاوزية في القصة القصيرة جداً، وهي عبارة عن

كبسولة صغيرة من الجمل المركزة الموحية والبارقة المدهشة في "حب تعسفي" للقاص المغربي حسن برطال، يقول: "كان ينتظر اعتقالهما معاً لتضع يدها في يده ولو مرّة واحدة"..وفي "عولمة" تقول القاصة المغربية فاطمة بوزيان بلغة شاعرية:

همٌّ الأستاذ بالكتابة على السبورة، تكسر الطبشور

حاول الكتابة بما تبقى في يده، خربش الطبشور على

السبورة، فالصوتٍ مزعج

اغتاظ والتفت إلى يمينه قائلاً:

اتفو، على التخلف في زمن العولمة.

وأخيراً وليس آخراً نستنتجُ من خلال ما رصدناه بصورة عامة لمقاربة مسألة الأدب الوجيز بوصفه حركة تجاوزية، أنَّ حقل الأدب العربي الرّاهن، شهد تحولاتٍ نوعية على مستوى الإنتاجات الإبداعية لمختلف الأجناس الأدبية، والإنتاجات النقدية لمجمل التطلعات الأدبية، رغمَ تعثر المواكبة النقدية للأعمال الجديرة بالتحليل والنقد، لما تكوّنه هذه الأعمال من طفرة مدهشة في بلورة إبداع حقيقيٍّ ناهضٍ سواء في القصيدة النثرية، أو في مجال القصة والقصة القصيرة والقصيرة جداً، أو في مجال الرّواية والنقد المجتهد، فكانت من محصلة هذه الطفرة المبهرة، بروز النقد الذي نظر وينظرُ إلى الأدب الوجيز بعدّه حركة تجاوزية، وأضحى طريقاً سيّاراً، موائماً لحاجات العصر المستندة على عدّته المنهجية والمعرفية والفنية من خلال أدوات التدقيق والإيجاز والتركيز والإيحاء والنقد الساخر المشحون بفك شيفرةِ التباس الواقع والحياة، وتجنب الحشو والمبالغة في الوصف والإغراق في تعقيد الوقائع وتمطيطها، وبانحيازنا للأدب الوجيز بوصفه حركة تجاوزية، نكون قد اندفعنا لإعادة تجديد وتبئير طرح التساؤلات والإشكالات بقصدِ تحقيق مقاربة نوعية في تحصيلِ أجوبة فاعلة وحاسمة في تطوير هذا المدِّ الواعد لأدبنا الوجيز بوصفه حركة تجاوزية.

الهوامش:

(1) الناقد الجزائري علي شاحطو – أثر المستوى التركيبي في بناء الدلالات النصية – صدر عام 2012 - ص7

(2) نفس المرجع –ص14

القصة القصيرة جداً من التبعية إلى التجنيس



أ. نذير جعفر
أديب وكاتب سوري

ـ مخاض الولادة العسيرة:

في البدء لا بُدَّ من التنويه إلى أن مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق كان لها السبق في نشر أول ملف عن «القصة القصيرة جداً في العراق» أعَدّه طراد الكبيسي في العدد الرابع/ آب 1974م. وتضمّن: مُقدِّمة، وسؤالاً، وخمس إجابات، وخمسة نصوص قصصية لكل من: إبراهيم أحمد (البصمات) و(انفجارات)، وأحمد خلف: (شجرة في شارع فرعي) وعائد خصباك: (المظلات) وعبد الستار ناصر (في المتحف).

وأشار مُعدُّ الملف في المقدمة إلى أن **«القصة القصيرة جداً»** ظاهرة حديثة لم يتجاوز عمرها السنتين على الأكثر، وأن الصحافة اليومية عامل مهم في تطلّبها وانتشارها. ثم وجّه السؤال الآتي إلى كلٍّ من: فاضل ثامر، ياسين النصير، إبراهيم أحمد، أحمد خلف، عائد خصباك، وهو: **"القصة القصيرة جداً ظاهرة فنية أو صحافية أو حضارية، أو هي ظاهرة لكل هذه جميعاً؟".**

وتباينت الإجابات بين الحماسة لها والحذر منها، فهناك من ينفي أن تكون القصة القصيرة جداً جنساً أدبيا مستقلا بذاته، ومن يرى فيها ظاهرة وليدة عوامل ذاتية وموضوعية تواكب

العصر ولها مثيلها في الأدب العالمي لدى ناتالي ساروت، فيرجينيا وولف، أو. هنري. وأجمعت الإجابات على خصائصها المتمثلة في: التركيز والاقتصاد، والشاعرية، والاكتفاء باللقطة السريعة الموحية، والاقتصار على شخصية مركزية واحدة وموقف محدد أو جانب من صورة شاملة.

لقد مرّ على الملف المذكور سبعة وأربعون عاماً حتى اليوم، ومرت مياه كثيرة تحت الجسور، وصدرت مئات المجموعات القصصية القصيرة جداً، وعشرات الكتب النقدية بخاصة في مصر، وسورية، والمغرب، والعراق، وتونس، والأردن، التي تتناول هذا الفن ومراحل تحقيبه زمنياً بدءاً من جذوره الممتدة في التراث العربي القديم، التي يرى فيها بعض النقاد أصل نشأته متمثلة في النادرة والخبر والحديث والمثل والشذرة والكرامة الصوفية، ومروراً بنماذجه الأولى قبل تجنيسه مصطلحياً تحت مسمى «القصة القصيرة جداً» التي نراها في بعض قصص جيل الرواد، ووصولاً إلى مشروعية تجنيسه مصطلحياً لتواتره الكمي والنوعي وتعدد كتّابه وتجاربه وساحات انتشاره وتلقيه، لا سيما بعد أن خُصصت له مواقع عدة على الشابكة وصفحات التواصل وأقيمت له ملتقيات دورية مثل ملتقى حلب السنوي للقصة القصيرة جداً الذي استمر حتى دورته الثامنة وتوقف بسبب الحرب وشارك فيه كُتّاب من معظم الأقطار العربية، كما أُفرِدَت له مسابقات أدبية خاصة به وحده مثل مسابقة القصة القصيرة جدّاً التي شارك فيها (287) قاصا من مختلف الدول العربية ونشرت مجموعة قصصهم بحسب ترتيبها من لجنة الحكم في القاهرة بعنوان: «جنون المخاض» في العام (2015). ولعل أبرز الكتب النقدية التي تناولت القصة القصيرة جداً بحسب تاريخ صدورها كتاب الناقد السوري د. أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً مقاربة بكر (1)، وكتاب الناقد الفلسطيني د. يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق(2)، وكتاب الناقد العراقي جاسم خلف الياس: شعرية القصة القصيرة جداً(3)، وكتاب الناقد المغربي محمد يوب «مضمرات القصة القصيرة جداً» (4)، وكتاب الناقد المغربي صاحب الباع الطويل في دراساته وكتبه المتعددة عن هذا الفن د. جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جداً (5)، وكتاب الأديب العراقي هيثم بهنام بردى: القصة القصيرة جدّاً ــ الريادة العراقية(6)، الذي تضمن عرضا لتجارب القصة القصيرة جداً وأسئلة وإجابات تتعلق بها ونماذج لأبرز كتابها في العراق،

وكتاب الناقد المغربي د. حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جداً قضايا ونماذج تحليلية (7). وغيرها كثير من الكتب التي لا مجال لذكرها كلها.

لكن على الرغم من ذلك كله ما زال الحوار يدور حول «القصة القصيرة جدّاً»، وما زالت تلك الأسئلة والآراء المتباينة والمواقف الرافضة أو المتقبّلة والمتحمسة لهذا الفن تطرح على نطاق واسع ويتم تداولها في الصحافة الثقافية والإعلام والندوات والمواقع الإلكترونية. كما احتلت مسألة الريادة في هذا الفن حيِّزاً من الأخذ والرد بين الدارسين والنقاد، فهناك من ينسبها إلى بثينة الغافري في العراق، ومن ينسبها إلى الكاتب والشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد المقيم في حلب / سورية، وكثير من النقّاد يرون جذورها في كتب التراث عند الجاحظ وأبي الفرج الأصفهاني، وبداياتها الأولى كانت مع جبران خليل جبران في «التائه» و«المجنون» ثم عند نجيب محفوظ في «أحلام فترة النقاهة»، وعند زكريا تامر، ووليد إخلاصي في كثير من قصصهما القصيرة كما يشير جميل حمداوي(8) وإن لم يُطلق على تلك القصص حينها مصطلح القصة القصيرة جداً. وتعددت أسماء الكتاب الأوائل الذين تنسب إليهم الريادة في فن القصة القصيرة جداً من دون تدقيق في هذا المصطلح وفي مفهومه ودلالته وبنيته وعناصره وتقنياته. وهنا لا بدَّ من التمييز بين قصة الريادة الزمنية لهذا الفن وقصة الريادة الزمنية والفنية معاً التي نُشرت مفردة أو في مجموعة مستقلة تحت مصطلح: «القصة القصيرة جداً». ومهما يكن الأمر ليس من السهل البتّ في مسألة الريادة لأن ذلك يستدعي بحثاً مستفيضاً وتقصيّاً واسعاً للقصة القصيرة جداً وكتّابها في مختلف البلدان العربية وهو ما لا يمكن لناقد فرد القيام به، فذلك يستدعي عملاً جماعياً مؤسساتياً يقوم به باحثون ونقاد مشهود لهم في هذا الميدان.

وبناء على ما تقدم فمن الظلم أن نستهجن القصة القصيرة جداً فنطلق عليها تسميات من باب السخرية مثل: صرعة، تقليعة، نكتة، موجة عابرة...إلخ. فهذا الفن المحدث أصبح له رصيده الكمي والنوعي في الأدب العربي على مدى نصف قرن من نشأته حتى اليوم، وآن الأوان ليتحرر من تبعيته للقصة القصيرة ويكتسب شرعيّته بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً بعد أن أصبح له كتّابه ونقّاده ومنشوراته وملتقياته على امتداد المشهد الثقافي والأدبي العربي والعالمي أيضا. وهنا من

المفيد التنويه إلى أن كثيراً مما ينسب إلى القصة القصيرة جداً لا علاقة له بها، وكثيرا مما ينشر تحت هذا المصطلح غث ولا قيمة تعبيرية أو فنية له، وقلما يعثر الناقد المنصف البعيد عن نقد التزكية والنقد الأخواني والنقد المدائحي المجاني التسويقي على نصوص ترقى إلى المستوى الجمالي الذي يليق بهذا الجنس الأدبي الذي أضحت له تقنياته الفنية والتعبيرية وموضوعاته الخاصة به التي ينفرد بها عن باقي الأجناس الأدبية.

ـ جنس أدبي واحد وتسميات متعددة:

هناك ولع لدى بعض النقاد في إطلاق المصطلحات والتسميات على عواهنها، وفي التصنيف والتنميط من باب الاجتهاد حيناً وباب الاختلاف ولفت الانتباه حيناً آخر. فلم ينتهِ الحوار بعد عن القصة القصيرة جداً حتى ظهرت مصطلحات وتسميات جديدة لأشكال من هذا الفن مثل: القصة القصيرة جداً جداً، والقصة الومضة، والقصة البرقية، و«الميكرو قصة» التي يقابلها في الإنكليزية micro fiction أي متناهية القصر، وسوى ذلك من التسميات والمصطلحات التي لا تعدو أن تكون توصيفاً للقصة القصيرة جداً استناداً إلى عدد الكلمات أي الطول والقصر لا غير، ومع أن هذا المعيار شكلي لكنه مهم للتفريق بين هذه التسميات على مستوى التوصيف لا التجنيس. فالمعيار الأساس في التفريق بين القصة الكلاسيكية، والقصة القصيرة (الأقصوصة)، والقصة القصيرة جداً وتفريعاتها التوصيفية ليس عدد الكلمات أو الطول والقصر بل البنية. ففي الوقت الذي تحفل فيه القصّة الكلاسيكية بالشخصية عبر شبكة علاقاتها الإنسانية، والزمان والمكان والحدث والعقدة، والسرد، والعرض، ونقطة التنوير، فإن القصة القصيرة أو الأقصوصة كما يسميها بعضهم تركّز على لحظة تحوّل مصيري في حياة الشخصية بعيداً عن أي تفصيلات نافلة، فيما تُعنى القصة القصيرة جداً برصد المفارقات النفسية والاجتماعية والسياسية المتنوّعة في حياتنا اليومية بمعزل عما قبلها وعما بعدها بلغة مكّثفة وموحية حتى لتغدو هذه المفارقات بما تحدثه من دهشة أو صدمة أو تخييب أفق المتلقي البؤرة الرئيسة في السرد. أما القصة القصيرة جداً أو متناهية القصر «الميكرو قصة»، والقصة الومضة، والقصة البرقية، فقد تنحو منحى العبرة أو المثل أو التركيز على موقف أو لحظة أو شعور عابر، بعيداً عن أي تأطير زماني أو مكاني، بغرض إيصال معنى أو رسالة برقية للقارئ. وتنفرد القصّة

الومضة بكثافة شعريتها، وباهتمامها باللحظة الخاطفة والمفاجئة، وبنقل الإحساس لا المعنى، وبإحداث الصدمة أو الدهشة عبر العلاقة الدلالية الخفيّة بين العنوان والقفلة. وفي النوعين الأخيرين من القصة أي القصيرة جداً جداً، والومضة، لا تعدو الشخصية أن تكون مجرد علامة لغوية دالة لا غير. وتكاد تحضر هذه الأنواع القصصية المتعددة لدى الكاتب في مجموعته إمّا بصورة اعتباطيّة أو بوعي وتمييز لما بينها من فروق.

مرجعيات القصة القصيرة جداً:

يمكن تحديد المرجعيات الواقعية والتخييلية للقصة القصيرة جداً في ثلاثة مستويات:

المستوى الأول:

مستوى التناص مع الموروث الحكائي والسردي والتاريخي والديني العربي حيث تحضر أسماء الأماكن والشخصيات التراثية مثل: الأندلس، وطارق بن زياد، وأشبيليا، والمعتمد بن عباد، والإمام الحسين (ع)، والمغيرة، ويوسف بن تاشفين. ويتكئ الكاتب هنا على حدث تاريخي فيرهنّه في الحاضر مانحاً إياه حياة ودلالة جديدة تثير أسئلة المتلقي ودهشته في آن معاً، وغالبا ما يتسيّد ضمير الغائب دفة السرد هنا تاركاً مسافة بين صوت الكاتب وصوت الراوي.

تبدو قصص هذا المستوى المتناص مع الموروث أقرب إلى القصّة الأمثولة التي لا تتغيّا الإبهار والإدهاش بل إيصال فكرة وعبرة وإثارة سؤال، فالكاتب هنا يعرف ما يريد بدءاً من العنوان الذي يمثل نقطة استناد أولى وعتبة الإغواء للقارئ وانتهاء بالقفلة التي تعزّز دلالة العنوان وفكرة القصّة. وغالبا ما تحفز العنوانات التي تأتي بصيغة المفرد النكرة المخيلة وتنفتح على التأويل، أما العنوانات التي تأتي في صيغة المعرفة الموصوفة فلا تتجاوز دلالتها المباشرة، فتغلق باب التأمل والاجتهاد في تأويلها عند المتلقي.

المستوى الثاني:

مستوى العلاقات العاطفية والإنسانية والأسرية (الحب، والخيانة، والعقوق..) وغالبا ما تلتقط قصص هذا المستوى لحظات مؤثّرة وصادمة تستدعي تفاعل القراء معها وتحفيز مخيلتهم على رسم نهاياتها المفتوحة، وقراءة ما بين السطور. وينهض السرد في مثل هذه القصص بالتناوب ما بين صيغة ضمير المتكلم التي توهم بتطابق صوت الكاتب مع صوت شخصيته، وضمير الغائب التي يبدو الكاتب حياديا من خلالها.

المستوى الثالث:

مستوى العلاقة بالسلطة سواء أكانت سلطة الأب، أم المجتمع، أم الدولة ولا تخلو هذه القصص من نبرة إيديولوجية حادة حينا، وهادئة حينا آخر، وهي تعوّل على استجابة القارئ المتذمّر مما يحدث لشعبه وأمته. وتتناوب فيها صيغتا الغائب والمتكلم على السرد أيضا. فيما تبدو صيغة ضمير المخاطب غائبة غالبا عن معظم تجارب هذا المستوى!

ــ تقنيات القصة القصيرة جداً:

1ــ العنونة:

العنوان علامة سيميولوجية، استباقية، تواصلية، ذات أبعاد جمالية، وأيقونية، وبصرية، تؤدي وظائف عدّة منها: التعيين، والإيحاء، والإغواء، والتبئير focalization. (9) ويكتسب أهمية بالغة في القصة القصيرة جداً يكوّن العتبة الأولى ونقطة الاستناد التي تلفت انتباه القارئ وتوجهه نحو الفكرة التي يبتغي إيصالها الكاتب. وكاتب القصة القصيرة جداً معني بالعنونة الجمالية المنفتحة على التأويل، التي تستثير مخيّلة المتلقّي receiver وتحفّزه على معرفة ما تضمره من معان ودلالات، بعيداً عن المباشرة والعنوانات المستهلكة. وبقدر ما يرتبط العنوان بالقفلة يحقق وظيفته في ترسيخ فكرة الكاتب من جهة وما تحيل عليه من دلالات من جهة ثانية.

2ــ السرد:

القصة القصيرة جداً على اختلاف تنويعاتها جنس أدبي سردي، لكنها لا تحتمل السرد القصصي المعهود في القصة القصيرة أو الرواية، فهي عدوة الاستطراد والإسهاب وخليلة السرد المكثف، الموجز، الموحي، المشحون بطاقة تعبيرية ودلالية عبر الانزياح باللغة عن تراكيبها المألوفة إلى تراكيب جمالية مبتكرة تحقق الشاعرية وتعمق الانفعال الوجداني وتحفّز المخيلة.

3ــ المفارقة:

تقوم المفارقة على التناقض بين فكرتين أو موقفين في لحظة تصادمهما، وتأثيرهما في المتلقي، وهي تقنية جوهرية في بنية القصة القصيرة جداً لما تولده من دهشة ومتعة حيناً وصدمة وتوتراً وسخرية حينا آخر. وتتم على مستوى لفظي وتركيبي وعلى مستوى السلوك والموقف، وغالبا ما ترتبط بها وتكشف عنها القفلة.

4ــ القفلة:

للقفلة نوعان: المغلقة والمنفتحة. والقصة القصيرة جداً توظف النوعين بما يتناسب مع سياق السرد وعتبة العنوان، وغالبا ما تكون القفلة المنفتحة أوسع إيحاء بما يوسع دائرة

التأثير الوجداني والتخييلي والفكري في المتلقي. ويتوقف على القفلة تحقيق الدهشة أو الصدمة ومفاجأة القارئ وتخييب أفق توقعاته.

تلك هي بإيجاز شديد أبرز تقنيات القصة القصيرة جداً التي يتوقف على توظيفها توظيفاً جمالياً تأثير القصة في القراء وفي النقّاد أيضاً.

ـ القصة القصيرة جداً على مواقع التواصل الاجتماعي:

لا أدري مبعث الشعور الخفي الغريب الذي يتملكني كلما فتحت تصفحت مواقع التواصل الاجتماعي لا سيما «الفيس بوك» و«تويتر»، شعور كما لو أني في «سوق الجمعة»! إذ تتنوع المعروضات إلى حد ليس بوسع أحد المرور بها كلها فكيف بالتأمل فيها! لكن في فوضى هذا السوق العجيبة وبين ركام البضائع البالية والكاسدة كنت أعثر أحياناً على طبعات نادرة من أمهات الكتب والدواوين الشعرية والروايات وحتى اللوحات التشكيلية الثمينة التي لا يعرف البائع قيمتها! حال القصة القصيرة جداً على مواقع التواصل هو حال سوق الجمعة تماماً، حرية في العرض خارج عيون الرقابة، علاقة مباشرة بين العارض ومتلقي العرض لا تخلو من حوار عابر يتعلق بالقيمة والأهمية والمغريات والمحبطات.

ولذلك كله ولغيره من الأسباب لم يكتفِ كتاب القصة القصيرة جداً بالنشر على صفحاتهم الشخصية بل شكّلوا مواقع تضم آلاف الأعضاء المنتشرين على كامل الجغرافيا الناطقة بالعربية منها على سبيل المثال لا الحصر: رابطة القصة القصيرة جداً في سورية. ملتقى القصة القصيرة في العراق. موقع كتاب القصة القصيرة جداً. الملتقى السوري للنصوص القصيرة.

ولا تخلو صفحات هذه الروابط والملتقيات والمواقع من قصص قصيرة جداً ذات أهمية بالغة، فقد أدرك كتابها أن هذه الصفحات هي بساط الريح الذي يصل بنتاجهم إلى أقاصي الأرض بلمح البصر! ولكن غياب المعايير النقدية والمتابعة الجادة لما ينشر ومناخ المجاملات السائد عبر «اللايك» يفسح المجال أمام الجميع لعرض نتاجهم مهما كان هزيلا ما يدفع بهم لوضع الورد والشوك أو الألماس والتنك في سلة واحدة!

النشر على الفيس يكون تلقائياً وابن لحظته ويتلقى ردود فعل تلقائية مباشرة وابنة لحظتها أيضاً على مستوى المعمورة كلها! وتلك إيجابية لا تحققها أي وسيلة نشر أخرى، والقضية ليست متعلقة بالوسيلة ذاتها بل بما تُحمَّل به

أحياناً من غث وسقط متاع لا يستحق الوقوف عنده!

الشاشة الزرقاء تغري بالكتابة لأن آلاف المتلقين غير المنظورين يمكن لهم أن يقرؤوا ما ينشر على صفحاتهم في لحظة النشر ذاتها، وهذا ما يحرر النص من سلطة الخصوصية من ناحية ويجعل منه نصّاً عائماً وعابراً للقارات من ناحية ثانية. هذه العلاقة المباشرة واللحظية بين المبدع والمتلقي قد ترتقي بتجربتهما الأدبية والثقافية معا عندما تفتح أبواب الحوار وليس الضغط على أيقونة الإعجاب أو تدوين عبارات المجاملة والإطراء.

معظم ما ينشر على شبكات التواصل من نصوص القصة القصيرة جداً يفتقد إلى الحرفية والموثوقية وتتوزعه مفاهيم التناص والتلاص والمحاكاة الحرفية لنصوص سابقة، وقلما تجد نصّاً لافتاً ومثيراً للحوار والإعجاب. ومع ذلك تبقى صفحات التواصل الخاصة بالقصة القصيرة جداً ميدان سباق للأفضل والأجمل على قلته في زحمة الركام الذي يكاد يغطيه!

الهوامش:

1 ـ الحسين د. أحمد جاسم: القصة القصيرة جداً ــ مقاربة بكر دار عكرمة ـ دمشق(1997م).

2 ــ حطيني د. يوسف: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ط1، مطبعة اليازجي، دمشق (2004م).

3 ـــ الياس، جاسم خلف: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، دمشق (2010م).

4 ـــ يوب، محمد «مضمرات القصة القصيرة جداً» دفاتر الاختلاف، مكناس(2012م).

5 ـ حمداوي، د. جميل: دراسات في القصة القصيرة جداً، ط1، (2013).

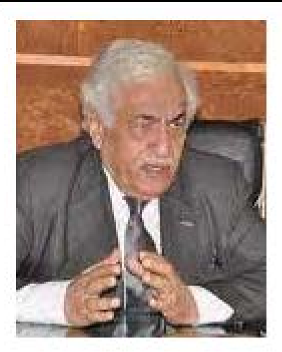
6 ـ بردى، هيثم بهنام: القصة القصيرة جدّاً ــ الريادة العراقية، ج1، ط1، (2017 م).

7ـ لحمداني د. حميد: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا قضايا ونماذج تحليلية، ط1، مطبعة أنفو - برانت(2020م).

8 ــ حمداوي، د. جميل: دراسات في القصة القصيرة جداً، مرجع سابق مذكور، ص8.

9 ـــ حمداوي، د. جميل: السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، العدد3، الكويت، 1997.

حول قصيدة النثر



د. يوسف جاد الحق

أديب وكاتب من فلسطين

يقع في روع الكثير من متعاطي حرفة الكتابة أن الشعر (بأنواعه) أرقى فنون القول، وأن النثر أدنى منه مرتبة وأقل منزلة.

لقد باتت هذا المفهوم في أيامنا هذه بمثابة المسلمة التي لا جدال فيها والبديهية التي لا خلاف عليها، حتى أن النقاد أنفسهم انساقوا وراءه. فيما هو أقرب إلى التمييز العنصري بين الأجناس الأدبية دون أن يكلفوا أنفسهم عناء التريث قليلا للبحث في حقيقة هذا التصنيف السطحي التعسفي في الآن نفسه.

ولأن هذا أمسى معتقداً سائداً رأينا في كل يوم أعمالاً أدبية بمستويات متفاوتة يطلق عليها منشؤوها، وبإصرار، سمة "قصيدة النثر" وهي في حقيقتها لا تنتمي إلى نوع الشعر الذي تنصرف إليه وتلقائياً كلمة (قصيدة) إلا في طريقة كتابته الشكلية المستحدثة ليقال أنها (الحداثة). كلمة أو أكثر في سطر تتلوها نقاط أو علامات ترقيم ثم العودة إلى أول سطر يحتوي عدداً آخر من الكلمات والنقاط وهكذا. ولو أنك سلكت هذه الكلمات لا تنفي عنها على الفور شكل القصيدة وربما مضمونها أيضاً، إذ هو مضمون غير شعري في الأصل وغالباً.

إن كتابة النص على هيئة الشعر وترتيب السطور على هذا النحو الخادع لا يصنع شعراً إنما يكشف عن التكلف، أكثر من أي شيء آخر، وذلك التكلف إن دل على شيء فإنما يدل على النية المبينة مسبقا للتضليل عن

طريق الشكل. إن الإلهام الشعري أو الوحي الذي يلامس وجدان الشاعر لا يسمح بالتكلف والاصطناع، بمعنى أنه لا يدع للشاعر فرصة الالتفات إلى شكل كتابته، الأمر الذي يعرفه كل شاعر حق. لماذا انتحال سمة(القصيدة) إذن لما هو ليس بقصيدة.. وكيف يكون هذا النص قصيدة وقد خلا من أي من خصائص الشعر وفق مواصفات وتصنيفات الشعر وعلمائه وفي مقدمتهم الخليل بن أحمد الفراهيدي (عروض الشعر) وقدامة بن جعفر، وابن طباطبة (عيار الشعر) وغيرهم. إن بعضهم_ في الغرب خاصة_ يعتقد أن الشعر "لغة الآلهة" كما يقول (هنريك إبسن) النرويجي ولكن أديباً عالمياً متميزاً أيضاً مثل (برنارد شو) يرى -أن كتابة شعر رديء هو أكثر سهولة من كتابة نثر جيد(1).

وبسبب من سيادة هذا الوهم، أي تفوق الشعر على النثر، كائناً ما كان وأيّاً ما يكون النثر، نرى بعضهم حين يرمي إلى الإطناب بعمل نثري ما، كالقصة مثلاً يبادر إلى التنويه بأن لغة القاص(ترقى) إلى مستوى الشعر أما حين يريد أحدهم الطعن في قصيدة ما أو الحط من قدرها أو _قدر صاحبها_ فإنه يذهب إلى وصفها بـ (التدني) إلى مستوى النثر..! ولنضرب مثلاً بشاعر كبير مثل نزار قباني إذ يقول: هذا زمان النثر يا حبيبتي فما به شعر، ولا به حب، ولا غيم، ولا أمطار.

النثر إذن هو الجدب بعينه في نظره، مع أننا نقرأ له نثراً بديعاً، يفوق بعض شعره أحياناً، ونقرأ له شعرا أقل جودة من بعض نثره في أحايين أخرى، والغريب أننا نجد بين أصحاب هذه التصانيف نقاداً مشهوداً لهم بطول الباع، وسعة الاطلاع، وبالقدرة والجرأة معاً على التصدي للحديث في فنون الأدب كافة، وبلا استثناء، بحيث هم في كل واد يهيمون كالشعراء تماماً، هؤلاء أيضا يتحيزون سلفاً للشعر على حساب النثر، دون إبداء الأسباب. ومن يدري فلربما أنهم لم يفكروا في الأمر أصلاً.

لا مشاحة في أن لكل من الشعر والنثر من الخصائص والمواصفات التي تجعل له شخصيته المحددة، ذات المعالم والسمات الواضحة. من ثم فإن واحدهما(إن صح التعبير) لا يتميز على الآخر إلا بقدر ما تمتاز أي كتابة نثرية على كتابة نثرية أخرى وبقدر ما تتفوق قصيدة من الشعر على قصيدة غيرها ذلك التمايز الذي يمكن أن يحدث في الجنس الأدبي الواحد، تبعاً للكاتب والموضوع، بمعنى أن درجة الإجادة وما يتضمنه العمل من قيمة فكرية وإبداعية، هي التي تتفاوت صعوداً أو هبوطاً، بصرف النظر عن انتماء تلك الكتابة لجنس أدبي معين.

ولقد ترى في كتابات نثرية أحياناً موسيقا ووزناً وعاطفة ما لا نراه في بعض ما يطلقون عليه(قصيدة) النثر التي يمكن أن تكون أي شيء إلا أن تكون (قصيدة) أو (شعراً). إن هؤلاء يقحمون كلمة(قصيدة) إقحاماً على هذه الكتابات التي ليس فيها من سمات القصيدة سوى ذلك العنوان القسري. وغالباً ما يكون هؤلاء ممن لا يجيدون الإبداع شعراً، ولا نثراً، فيلجؤون إلى هذه التعمية تحاشياً لكشف الضعف، أو تدني المستوى الأدبي في أعمالهم، معتمدين على دعوى أو ادعاء (الحداثة)، وكأن الحداثة تعني الهبوط حيناً والإبهام حيناً، وكل ما هو هجين أيضاً.

ونتساءل من جديد هنا عما إذا كان هناك تفاوت بين الشعر والأدب في القيمة الأدبية.

الواقع أن هناك بين ما يطلق عليه (قصيدة النثر) نثر جيد فعلاً لكنه ليس شعراً على أية حال. إنه في حقيقته نثر جيد وكفى، وحسب أصحابه اعتزازا بقيمته الأدبية أنه كذلك، وهو ليس في حاجة إلى تلك المحاولة القسرية للارتفاع به مرتبة أخرى كما قد يحسب أصحابه عند ما يطلقون عليه صفة القصيدة. أن اللغة النثرية الحية المتسمة بجمال الصياغة والقدرة على التعبير، وبالتفرد الذاتي المتميز، لا يمكن أن توصف بأنها دون الشعر منزلة لمجرد كونها نثراً.

يتساءل (ت، أس، إليوت) في مضمار المقارنة بين النص المسرحي (الشعري) والنص (المسرحي النثري) قائلاً:

"أليست مسألة المسرحية الشعرية بالمقارنة مع المسرحية النثرية هي مسألة درجة من درجات الشكل" (2) بل إن (إليوت) يقول عن (برنارد شو) أنه وضع مسرحية (باسكر فيل المدهش) في شعر مرسل لأنه (لم يجد متسعاً من الوقت ليكتبها بلغة النثر).

ومن تراثنا أن سيف الدولة الحمداني قال لأحد ما دحيه حينما قصَّر عن أن يرقى بشعره إلى مستوى نثره، "ويلك من يكون له مثل هذا النثر كيف يكون له ذلك الشعر.؟"

كما أننا نجد الأحاديث النبويةَ ونهج البلاغة وغيرهما من المأثورات إنما جاءت نثراً أما القرآن الكريم فيَصعب نسبته إلى أي منهما. ولو كان للشعر الامتياز على النثر لجاءت هذه الأسفار بالصيغة الشعرية دون غيرها، وهي التي تمثل قاعدة أساسية في بنيان تراثنا العربي برمته وما أحسب أن أحداً يستطيع الزعم بأن (بخلاء) الجاحظ أو (بيانه وتبيينه) أدنى مرتبة من (حماسة)

أبي تمام، أو أن يماري بأن أعمال "طه حسين ونجيب محفوظ" النثرية، أقل جمالاً وأهميةً من أعمال نزار قباني أو محمود درويش أو سميح القاسم الشعرية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن أدبنا العربي شهد في القرن الماضي ما عرف بالشعر المنثور أو شعر التفعيلة. استبقى هذا النوع من سمات الشعر(التفعيلة) حفاظاً على الوزن والإيقاع، وصولاً إلى موسيقا سمعية لدى القول وبصرية لدى القراءة. تخلصاً من هذا كله يتحفنا من يعجز عن اجتراح بيت من الشعر العمودي الكلاسيكي_ وهذه الأخيرة ليست مسبة_ بحكاية الحداثة، وكأن الحداثة تعني الفوضى والتهويم والإبهام والإبتذال والتنكر لكل ما هو متعارف عليه ثقافياً واجتماعياً. فيا أيتها الحداثة كم من المهازل نقترف باسمك..!

الحداثة لا تلغي التراث أو تتنكر لقيمه وقيمته، إنما تضعه في أساس بنيانها، ثم تشييد الجديد والحديث فوقه. والجدة هنا والحداثة لا تعني غير مسألة زمنية أي زمنها الراهن أو القادم.

صفوة القول:

لقد آن لنا إذن أن ننظر إلى عمودي أدبنا العربي العظيم (الشعر والنثر) نظرة متساوية، وأن نقر بأن لكل منهما ميدانه ووظيفته وجماليته، وقد يتداخلان في إبداعات كثيرة، فيسيران معاً في إضافة الجديد الرائع لصرح هذا التراث العظيم الخالد ما دام على ظهر هذا الكوكب حياة بشرية.

هوامش :

1 _ المسرحية من إيسن إلى إليوت ص 27 - ريموند وليامز

2_ مجلة الناقد عدد آذار 1991

3_ المصدر السابق ريموند وليامز

فجراً



أ. منير خلف
أديب وشاعر سوري

تحدّقُ في يديها،
كي تراني وقتَ ضحكتها
تحاولُ ملء كفّيها اختصاراً للّقاء
بحضرة المعنى،
وشيءٌ ما كهذا الوقتِ
ينتظرُ الكلامَ الحلوَ
دفءَ يدينِ .. ضمَّهما
وصورةَ ما يلامسُ حالةَ التحديقِ،
كيفَ يمرُّ حرفُ الميم محتفياً بفيها
من لغات الأرضِ،
مختصراً جمال الكوكبِ المخبوء
في يدها الحنونِ،
تجيبُ عن عينيَّ
ما لا أستطيعُ،
فهل أدوّنُ في يديها
فجرَ هذا اليومِ
أحزانَ البنفسج
وانتباهَ السبت
للأحد الذي يغدو من الماضي،
ارتباكَ قصيدةٍ
لم يُنجزِ العشّاقُ صوتَ قلوبهم
في غاية الإلغاز
لم تقطفْ قصيدتَها الجديدةَ بعدُ
كي ترقى لهيئتها اليدان.

هي لا تُحدّثُ عن فراشاتٍ
يحوّمْنَ المساءَ مساءَ ضوءٍ باهتٍ
حول انتماء اللحظة الأولى
لنهرِ يدينِ من صبح
يتوّجُ كلَّ ما في الليلِ
من ألقِ المكانْ.

هل قلتُ شيئاً
عن لقاءٍ ما
سيمكثُ في توردُّدِهِ الزّمانُ،
وتنجلي كلّ الحروبِ
أمامَ هذا البوحِ،
لستُ مسافراً في تيههِ
لكنَّ نظرةَ عاشقٍ
عرف الوصولَ إلى العيونِ
جديرةٌ بالعشقِ
كي تصلَ المدائنَ كلَّها ،
وتحيط بالذكرى الجديدةِ،
تحتفي بالوردِ في ألق اللغاتِ
وكي تكونَ
وكي أكونَ
وكي تكونَ بلادُ قلبك
شامخاتِ الضوءِ
في مقل الجُمانْ.

هي فرصةٌ
قد لا تجيءُ،
فكن لها ،
وخذِ القصيدةَ من يديها ،
كي تظلَّ مجدّداً فيها
تفكّ بشيفرة الألوانِ
مبتدأ المسافةِ
بين قلبكَ والزّمانْ.

هيَ لا تجيءُ
فكنْ قرينَ الصّوتِ صوتِك
في نداء الحبّ،
حاصدَ ثورة النظراتِ،
مكتملاً بذاتِكَ
في صفاتِك
حاضراً في الأمسِ،
غائيّاً ليومٍ آخرٍ
تبني حضارةَ حرفك الآتي
بلاغة أقحوانٍ
تُوجزُ الغاياتِ
من ريّا الكواعب
في قوارير البيانْ.

***

دمشق - الحسكة 2021/9/14